بسم الله الرحمن الرحيم

تم رفع هذه المادة العلمية من طرف أخوكم في الله: خادم العلم والمعرفة (الأسد الجريح) بن عيسى قرمزلي. ولاية المدية

الجنسية جزائرية

الديانة مسلم

موقعي المكتبة الإلكترونية لخادم العلم والمعرفة للنشر المجاني للرسائل والبحوث على

www.Theses-dz.com

للتواصل: رقم هاتف 00213771087969

البريد الإلكتروني: benaissa.inf@gmail.com

حسابي على الفيسبوك: www.facebook.com/Theses.dz

جروبي: https://www.facebook.com/groups/Theses.dz

تويتر https://twitter.com@Theses_DZ

الخدمات المدفوعة

01- أطلب نسخة من مكتبتي



السعة: 2000 جيقا أي 2 تيرا !

فيها تقريبا كل التخصصات

أكثر من 80.000 رسالة وأطروحة وبحث علمي

أكثر من 600.000 وثيقة علمية (كتاب، مقالة، ملتقى، ومخطوطة...)

المكتبة مع الهرديسك بالدينار الجزائري 50.000.00 دج

المكتبة مع الهرديسك بالدولار: 500 دولار .

المكتبة مع الهرديسك بالأورو: 450 أورو

02-نوفر رسائل الأردن كاملة 20 دولار للرسالة الواحدة على https://jutheses.ju.edu.jo/default2.aspx

لا تنسوني بدعوة صالحة بظهر الغيب: ردد معي 10 سبحان الله وبحمده سبحان الله العظيم

اللهم صل وسلم على نبينا محمد .... بن عيسى قرمزلي 2016.

جامعة الجزائر

معهد اللغة والادب العربي

الاطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة

بحث مقدم لنيل الماجستير

اعداد : حسين ابو النجا

اشراف : د. مصطفى حركات

الجزائر 1986 - 1987

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

جرت العادة أن يتناول الباحث أحد المواضيع التي تتعلق بوطنه ، وذلك للقدرة على استكناه خلفيات الظواهر المتعددة في الموضوع الذي يبحثه ، ومن هنا فان هذا البحث يبدو وهو يتجاوز الحدود الضيقة الى الافق الرحب ملفتا للنظر ، والحق ان التأمل في العلاقة بيني وبين موضوعي يؤدي الى أنه لاغرابة في الامر ، فقد عايشت الادب الجزائري فترة طويلة تصل الى ربع قرن ، وهي معايشة طويلة تمكنني من القدرة على الاستيعاب والتمثل .

واكد هذه القدرة انني تعرفت الى عدد كبير من الادباء وصحبت ابداع الكثير منهم منذ خطواته الاولى ، ولا شك ان التعرف والمصاحبة قد أتاحا لي معرفة خلفيات الانتاج الادبي الجزائري بدرجة تؤهلني للبحث ، ولقد ساعدتني الاقامة في الجزائر على من ناحية اخرى على تأمل الظروف التي تؤثر في الابداع مما مكنني من معرفة خلفيات الظواهر الادبية . ولا شك ان انفتاح الحياة الجزائرية الواسعة امامي قد قربني الى حد كبير من فهم تلك الخلفيات واستيعاب طبيعة الظواهر الادبية الامر الذي اكد تأهلي للبحث في الادب الجزائري .

واذا كانت العوامل السابقة خاصة فان هناك ثلاثة عوامل عامة قد دفعتني الى البحث في موضوعة جزائرية ، الاول ان هناك احساسا بالمسافة بين الابداع والنقد ، وعلى الرغم من عدم دقة هذا الاحساس فان هذا البحث يهدف الى المساهمة في تخفيف حدة تلك المسافة . الثاني ان في الجزائر ما مفاده ان النقد في المشرق لا يهتم بالابداع في المغرب الا في حدود ضيقة والحق ان هذا البحث يهدف الى بذل جهد متواضع لتأكيد الصلة الحميمة بين المشرق والمغرب في المجال الادبي على أقل تقدير مادامت اللغة واحدة والهموم مشتركة .

أما العامل الثالث فانه يتمثل في انتشار بعض الاحكام المعيارية الجاهزة التي ترمي الادب الجزائري بالضعف دون ان تستند في ذلك الى مبررات موضوعية ، اذ ترى ان البحث فيه يتطلب في البداية اثبات جماليات كافية ، ويهدف البحث الى بيان ما في هذه الاحكام من استعجال لا ينسجم مما يتطلبه النقد من موضوعية .

وقد رأيت أن أتناول الشعر من دون غيره من الانواع الادبية لاعتبارات متعددة ،منها أنه على الرغم من كثرة الدراسات التي اهتمت به فانه لا يمكن الاعتماد فيها الا على عدد قليل لان اغلبها ينقل عن غيره او يتشابه في الموضوع والمنهج الى حد يمكن التاكيد معه على ان بعضها القليل يغني عن الكثير منها ، ومنها أن بعض الدراسات الحديثة قد استهدفت الهدم بحجة الحداثة أو التعصب خوفا من البدعة ،وراح كل فريق يقتنص من النصوص ما يمهد لغرضه حتى وان ابتعد عما هو مفروض في الباحث من موضوعية .

ولقد اخترت أن يتناول بحثي الجانب الفني ،لان الباحث في الشعر الجزائري المعاصر يتلمس ندرة الدراسات التي اهتمت بهذا الجانب ،فقد غلب على اكثرها الاعتناء بالمضمون دون التوجه الى الجوانب الفنية الا في اضيق الحدود وفي نهايات البحوث ،الامر الذي ساعد على ان تبقى الجوانب الفنية بحاجة الى دراسات خاصة ،ولا شك أن محاولة محمد ناصر في الشعر الجزائري الحديث كان يمكن أن تثمر أكلا طيبا لولا أن اهتمامه بالجانب الفني قد جاء في دراسة واسعة ،مما جعله يحيد و بالنظر الى الجوانب المتعددة التي استوفاها قليلا لا يشبع النهم ،ومن هنا فقد توجه البحث الى الجانب الفني والاقتصار عليه دون اللجوء الى المضامين الفكرية على ما فيها من بعض الفوائد .

واذا كانت الجوانب الفنية متعددة فان من أولها في الشعر الاطار العروضي لان به يتميز الشعر عن النثر عند أغلب الدارسين ،ولان عن طريقه تتحقق المتعة من خلال الانتظام والتوقع ومعاودتهما في كل من الوزن والقافية ،ولانه النقطة التي لا تستقيم البحوث في الشعر من دون الانطلاق منها ،ولذا فقد آثرته على غيره من الجوانب الفنية على الرغم من أهميتها ولعل تركيزي عليه راجع الى انه يتعرض لمحاولة هدم لا تخلو من طوية غير طيبة تلبس مسوحا متعددا بتعدد المواقف والظروف .

وقد آثرت المعاصرة على الحداثة بالمعنى التاريخي لا الفني ،وذلك لاقتناعي به من ناحية ولانه يساعد من ناحية ثانية على تناول اتجاهي الشعر الجزائري العمودي والحر معا ،بينما يتطلب المعنى الفني شيئا من الاقتصار على الاتجاه الحر بحكم الحداثة ،ولا شك ان المعاصرة حين تهتم بالاتجاهين فانها يمكن ان تكون أكثر فائدة ،وذلك لما تتيحه من موازنة تعمق الرؤيا من ناحية ،وتساعد من ناحية أخرى على تقديم صورة شاملة للاطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة .

وفيما يتعلق بالفترة الزمنية فانني وجدت أمامي طريقين ،أن ابتدئ بسنة 1925 كما ذهب ناصر محمد في الشعر الجزائري الحديث ،أو أن ابتدئ بسنة 1930 كما ذهب خرفي صالح في الشعر الجزائري الحديث أيضا .والحق ان الفاصل الزمني بين السنتين من التواضع الى حد لا يمكن معه ان يثير اختيار أحدهما على الآخر مشكلات يصعب حلها ،وان الانتاج في الفترة بين السنتين لم يتنوع الى حد ضرورة الاختيار ،وانما ظل ينتهج منهجا واحدا لا يكاد يختلف ،ومن هنا فقد وجدت ان الابتداء بهما أو بأحدهما لا يقدم ولا يؤخر ،وذلك لانه اذا كانت الفترة الزمنية ضرورة من حيث التوجه الفكري فانها ليست ملحة في الاطار العروضي لان التطور الفني لا يخضع بالضرورة الى زمن يمكن تحديده بالايام ،وانما يحتاج في الغالب الى فترة غير قصيرة حتى يتشكل ويأخذ صورته المميزة ،واذا كانت سنة البداية مطلقة فقد قيدت سنة الانتهاء وجعلتها 1985 لا كحد فاصل بين مرحلتين وانما جاءت لضرورات منهجية محضة .

واذا كانت بعض الامور الآن قد وضحت أمام البحث فقد بقيت بعض الامور كالصعوبات المختلفة التي واجهها البحث ،ولعل اول صعوبة يمكن الاشارة اليها هي المصادر ،وهي صعوبة مزدوجة يمكن تلخيصها في نقطتين ،أولاهما : ان الاشعار قد توزعت بالاضافة الى المجموعات والدواوين على الكثير من الجرائد والمجلات ،مما يتطلب البت في الامر ،هل اكتفي بما جاء في المجموعات أم أجمع كل النصوص ،ولما كان جمعها يتطلب وقتا أطول مما هو محدد للماستير وجهدا يفوق قدرة فريق من الباحثين فقد هداني المنطق الى الاكتفاء منها بما صدر في كتب ،وذلك لسببين ،ان النشر في كتاب يحمل معه الدليل على ان الشاعر راض عنه زمن تقديمه للنشر على الاقل ،وان كثيرا مما نشر في الصحف قد تضمنته المجموعات ،مما جعل من الاكتفاء بالمجموعات منطقا مقبولا خاصة وان ما نشر في الصحف لا يناقض ما جاء في المجموعات

اما النقطة الثانية فانها تتمثل في جمع المصادر ، والحق ان ظروف النشر قد جعلتني أنتظر عام 1986 كاملا لكي تصدر المجموعات التي كان من المقرر صدورها قبل نهاية 1985 ولكن العوامل المختلفة في عمليتي النشر والتوزيع قد ادت الى هذا التأخير ،ولكن التأخير قد ساعد البحث في الوقت نفسه كي يشتمل على نتاج كاف بدرجة كبيرة للدراسة والتحليل .

والصعوبة الثانية تتمثل في ان كثيرا من المجموعات قد اشتملت على قصائد مكررة كما هو الحال عند كل من سعد الله ومحمد الاخضر عبد القادر السائحي ومفدي زكريا ومصطفى الغماري

ومحمد بن رقطان وحمادي عبد الله وعمر أزراج وأحمد عاشوري وغيرهم من الشعراء ،الامر الذي تطلب الفرز قبل الشروع في البحث ،والحق ان الفرز لم يكن في حد ذاته صعبا ،فقد حرص الشعراء على ان تظل قصائدهم في الغالب هي هي وبنفس العناوين مما سهل الوصول اليها ،

وتجدر الاشارة هنا الى انه اذا كانت غالبية الشعراء الذين كرروا قصائدهم قد لجأوا للتكرار من دون اي اشارة فان سعد الله حين نشر زمنه الاخضر على انه ديوان سعد الله قد أوحى بان الديوان يجب ما قبله ،ولذا فانني لم اعتبر تكراره ،ولم اشر بالتالي الى مجموعتيه السابقتين في المصادر.

ولعل الصعوبة الهامة التي واجهها البحث هي انه شق الدرب من دون ان يتعاون معه الا شاعران هما : الغماري وسعد الله ،فقد آجاباني عن بعض الاسئلة كتابة ،وتفضلا ايضا باجابات شفوية هدتني الى استكناه عدة ظواهر ،ولكني لم اتمكن من الاستعانة بهما في المتن رغم توثيقهما في دفاتري .

أما الصعوبة الرابعة فانها تتمثل في اختيار القصائد التي ينبغي تحليلها ،فقد بلغت القصائد نحوا من ثلاثة آلاف قصيدة ،ولما لم يكن من الممكن تحليلها جميعا فقد رأيت أنه من الافضل تحليل جميع القصائد التي يمكن ان تستشف منها السمات العامة ،وان نكتفي من غيرها بنموذج لكل شاعر في التام والمجزوء والمشطور من كل بحر

واذا كانت القصائد في السمات العامة هي التي تفرض ذاتها فان اختيار قصيدة تمثل الشاعر كان امرا صعبا وتتمثل الصعوبة في مبررات الاختيار ،ولما كانت كل المبررات قابلة للمناقشة فقد ارتأيت ان اجعل الصدفة هي التي تتحكم في عملية الاختيار ،فلجأت الى اول قصيدة صادفتني وآثرت ما قد ينجر عنها من مآخذ على ما قد يتأول به الاختيار.

واذا كانت الصعوبات السابقة وجيهة يمكن ان نجد مثلها في معظم الدراسات فان مشكلة المراجع هي الصعوبة التي انتصرت على هذا البحث ،وتتمثل المشكلة في كثرة المراجع وقلة الاستفادة منها ؛ فبعضها ينقل عن بعضها الآخر ،وبعضها يهتم بالتنظير ويهمل التطبيق ،وبعضها يتعصب لاتجاه ويتحزب ضد الاخر بعيدا عن الموضوعية في أغلب الاحيان .

ومن هنا فقد وجد البحث نفسه ،على الرغم من امتلاك الكثير من المراجع ،وعلى الرغم من استخراج البطاقات ،يقتصر على عدد قليل من المراجع ،بينما بقيت مراجع كثيرة ساعدتني على

تكوين فكرة أو وجهتني وجهة خاصة ، ولكنها لم تستطع ان تفرض نفسها على الثبت ، فبقيت خارج فهرس المراجع .

وبعد ان انتهيت من الصعوبات بحثت عن المنهج الذي سأرد سرعلى ضوئه الموضوع ولما كان همي في هذا البحث وصف الاطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة ضمن اطاره الزمني والجغرافي فقد آثرت المنهج الوصفي التحليلي ، ووجدت انه افضل منهج يمكن ان يساعدني على وصف الظاهرة وتحليلها ، خاصة وانه يبتعد عن الاحكام المعيارية الجاهزة ، ويتجنب التعسف في فرض الظواهر على الاشعار كما تفعل اغلب الدراسات ، وقد راعيت في التحليل المقاييس النقدية من جهة ، والواقع الشعري العربي من جهة أخرى .

وقد قسمت البحث الى مقدمة وبابين وخاتمة . تناولت في المقدمة أسباب اختياري والصعوبات التي واجهتها والمنهج الذي اخترته . فدرست في الباب الاول الشعر العمودي ، وقد قسمته الى فصلين ، بحثت في الاول الاوزان ، وقد اشتمل على جزائين ، اهتم اولهما بالسمات العامة كالشيوع والتواتر والكثافة ومعدل القصيدة ، والتام والمجزوء والقطع والقصائد والخروج عن البحور والجمع بين البحور . وتضمن الجزء الثاني خصائص كل بحر على حدة ، وراعيت في الخصائص نقاطا ثلاثة هي : نسبة شيوع البحر ، نسبة ضرب من الاضرب ، نسبة شيوع المزاحفة .

وفي الفصل الثاني درست القوافي ، وقسمتها أيضا الى جزأين : القوافي الموحدة ، والقوافي المتعددة ، وتناولت في الموحدة تعريف القافية وعناصرها ، وشيوع الموحدة وتوزعها على الاصوات ثم تتبعت صفات الحروف والقوافي باعتبار منزلة الروي والعناصر التي تضمنتها ، وتطرقت الى القوافي باعتبار المجرى ، وفي المتعددة تناولت شيوعها ثم توجهها الى الشكل المنتظم كالمشطار والمزدوج المثلث وغيرها ، ثم التوجه الى الاشكال غير المنتظمة .

وفي الباب الثاني تناولت الشعر الحر ، وقد قسمته الى فصلين ، اولهما يتعلق بالاوزان ، والثاني بالقوافي . وفي الفصل الاول بحثت في الاوزان نقطتين : السمات العامة والخصائص المميزة لكل بحر وفي السمات العامة تناولت التواتر والجمع بين البحور العمودية والحرة من جهة ، والجمع بين البحور في القصيدة الحرة الخالصة من جهة أخرى ، وفي الخصائص المميزة لكل بحر درست ثلاث نقاط : نسبة شيوع البحر ، نسبة الوحدات الصوتية والابيات ، ونسبة شيوع المزاحفة .

وفي الفصل الثاني تناولت القوافي ، ودرست الاشكال وتوزعها على الحروف ، ثم تتبعت صفات

الحروف وتوزعها على الاحوازه كما تطرقت الى القافية باعتبار العناصر ومنزلة الروي والمجرى .

أما الخاتمة فقد جمعت فيها أهم النتائج التي انتهى اليها البحث .

هذا وقد ألحقت بالدراسة ملحقا خاصا بالجداول التي بني عليها البحث .

ولا يفوتني بعد ذلك أن أتقدم بالشكر لمعهد اللغة والادب العربي بجامعة الجزائر الذي احتضن هذا البحث وقبل مناقشته ، وأخص بالتقدير الاستاذ الدكتور مصطفى حركات الذي أشرف على هذا البحث ، وساعده لكي يتعرف على ملامحه النهائية بالصورة التي وردت في المتن ، وأشكر السادة الاساتذة أعضاء لجنة المناقشة لما تجشموه من عناء في القراءة والنصح .

وأخيرًا يعترف هذا البحث انه وان حاول الكشف عن بعض القضايا ، فانه لا يزعم انه كشف عن جملة القضايا ، ولا يزعم ايضا انه أجاب على الاسئلة المطروحة اجابات نهائية لا تقبل المناقشة وانما يحب أن يؤكد ان ما توصل اليه لا يعدو أن يكون مجرد وجهة نظر واحدة قد تقابلها وجهات نظر أخرى قد تكون أسلم وأكثر فائدة . واذا كان هذا البحث يأمل شيئا فانه يرجو أن يكون فيه من الصواب أكثر مما فيه من مآخـــــذ .

الباب الأول

الشعر العمودي

الفصل الأول: الأوزان

الفصل الثاني: القوافي

1 ـ السمات العامة للشعر العمودي

1-1 شيوع الشعر العمودي

ان الباحث في اوزان الشعر الجزائري المعاصر يجد اتجاهين اساسيين اولهما يتمسك بالشعر العمودي ، حيث تتساوى في القصيدة الواحدة أزمنة النغم ، أما الثاني فانه يؤثر الشعر الحر الذي تختلف فيه الازمنة من بيت الى بيت حسب الدفقة الشعورية . ولا شك ان الشعر العمودي أوسع انتشارا في القصيدة الجزائرية المعاصرة من الشعر الحر ، فمن بين 2895 قصيدة (1) توجد عليه 2096 قصيدة بنسبة 72،40 ٪ ، بينما لا توجد على الشعر الحر سوى 799 قصيدة بنسبة 27،59 ٪

واذا كانت نسبة الشعر الحر المرتفعة بالقياس الى عمره الزمني (2) تعني أنه صار في الواقع الشعري صورة حاضرة فان اكتفاءه بأقل من الثلث يعني في المقابل ان الشعر العمودي مازال يشغل الاهتمام باكثر من الثلثين ، ولا شك أن ارتفاع نسبة شيوع الشعر العمودي أمر يتفق وطبيعة الاشياء فقد ظل الى فترة قريبة الاتجاه الوحيد للقصيدة العربية في الجزائر ومن الطبيعي أن تساعده هذه المصاحبة الطويلة على الانتشار ويتصل بهذا الامر أن قصر الفترة التي عاشها الشعر الحر تترك للشعر العمودي مساحة واسعة للذيوع .

---

(1) احتوت أعمال الاثنين والخمسين شاعرا الذين تناولتهم على 3094 قصيدة ، منها قصيدتان دارجتان لكل من مفدي زكرياء وابن العقون ، وتكررت فيها 94 قصيدة (28 لحمادي عبد الله 24 لمحمد بن رقطان ، 18 لمحمد الاخضر عبد القادر السائحي ، 9 لعمر أزراج ، 7 لاحمد عاشوري 6 لصالح خرفي ، وقصيدة لكل من مصطفى محمد الغماري ومفدي زكرياء) ، ووردت فيها 104 قصائد نثرية تعددت فيها الوحدات الصوتية ، وزادت في البيت الصوتي عن وحدتين ، وتوزعت كما يلي - 28 لعبد الحميد شكيل ، 21 لحمادي عبد الله ، 23 ليوسف شقرة ، 19 لجروة علاوة وهبي ، 4 لكل من أحمد عروة ونوار بوحلاسة ، 2 لعبد القادر اجقاوة ، وقصيدة لكل من نادية نواصر لأبو القاسم سعد الله ، وحمري بحري .

(2) يجمع الدارسون على ان الشعر الحر قد ابتدأ كتيار فاعل سنة 1955 عندما ظهرت قصيدة طريقي لابي القاسم سعد الله بالعدد 311 من البصائر ، انظر - خرفي صالح ، الشعر الجزائري الحديث المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ، 1984 ص 354 وانظر ركيبي عبد الله ، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث الدار القومية للطباعة والنشر القاهرة 1963 ، ص 68 ، وانظر ودود وابو العيد كتب وشخصيات ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1971 ، ص 104 وانظر ، خرفي صالح ، صفحات من الجزائر الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، 1973 ، ص 237 ، أما محمد ناصر فانه وان وافق على ذلك الا انه يرى ضرورة الاشارة الى محاولة رمضان حمود المتفردة في قصيدته " يا قلبي التي كتبها سنة 1928 انظر ناصر محمد ، الشعر الجزائري الحديث " اتجاهاته وخصائصه الفنية (1925 ـ 1975) ، دار الغرب الاسلامي بيروت ، 1985 ، ص 150 .

ومما ساعد على تجذر الشعر العمودي طبيعة المرحلة التي عاشتها الحركة الشعرية الجزائرية ، ويمكن اجمالها في نقطتين ،اولاهما الحركة الاصلاحية ،ومن المعروف ان الشعر الجزائري قد ارتبط منذ الثلاثينيات بالحركة الاصلاحية فقد كان الشعراء ((من دعاة الاصلاح)) [1] ، ولما كانت الحركة الاصلاحية سلفية ((يشدها الى الماضي حنين و وفاء)) [2] فان الشعر العمودي باعتباره الاتجاه الذي صيغ فيه الشعر العربي في أزهى عصوره أمر ينسجم و طبيعة الحركة الاصلاحية التي تستلهم الماضي وهي تبني حاضرها ،ومن هنا فقد كان الشعر العمودي ،بصفته احدى الصور التي حفظت الماضي ،الوعاء الذي تصب فيه الحركة ثقافتها الشعرية ،ويمكن الاضافة بأن الشعر العمودي هو القالب الذي استوعبه الشعراء الجزائريون نتيجة اطلاعهم ((على أدب العرب الاوائل)) [3] من ناحية ،وهو القالب الذي الفه المتلقي من خلال الكم الهائل الذي يتراكم على ذهنه وهو يتلقى الشعر ،واذا كان اتفاق الشاعر والمتلقي قد ساعد على تعمق الاستجابة للشعر ،فانه قد ساعد ايضا على شيوع الشعر العمودي .

أما النقطة الثانية فانها تتمثل في مقاومة التحدي الغربي ،فقد حرص الاستعمار على تذويب الشخصية الوطنية ودمجها ،وفي مقابل ذلك تمسكت الحركة الوطنية باللغة والدين كعلامات فارقة ، ولما كان الشعر مرتبطا باللغة فقد كان من الطبيعي أن يكون على المستوى الفني شكلا من الأشكال التي توسلت بها المقاومة لايقاف مد الحضارة الغربية ،ومن البديهي أن يساعد ذلك على انتشار الشعر العمودي بحكم كونه الاتجاه الذي صيغ فيه الشعر طوال العصور السابقة .

1 - 2 تواتر البحور .

واذا كان من المنطقي الان ان ترتفع نسبة ذيوع الشعر العمودي فان ارتفاع نسبته يتضمن الاعتراف بانه تشكيل قادر على الاستمرار الى فترة قادمة على الاقل ،ومن هنا فان النظر فيه يمكن ان ينتهي الى رسم صورة دقيقة تكون من ناحية مدخلا دقيقا لفهمه ،وبابا يؤدي من ناحية اخرى الى معرفة اسباب بقائه الى اليوم .

وفيما يتعلق باوزان الشعر العمودي فان اول ما يجذب الانتباه هو تواتر البحور، ولقد تواترت على النحو الذي يبينه الجدول التالي :

---

(1) المركز الجزائري للاعلام والثقافة ،الادب الجزائري المعاصر ،بيروت ، 1975 ،ص29 .
(2) الشعر الجزائري الحديث ،ص 97 .
(3) الادب الجزائري المعاصر ،ص 17 .

البحر	التوجه		الكثافة		معدل القصيدة
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الكامل	423	%20،39	12629	%23،08	29،85
المتقارب	333	%16،04	6538	%11،95	19،63
الخفيف	322	%15،51	9919	%18،13	30،8
الرمل	275	%13،24	6223	%11،37	22،62
البسيط	259	%12،47	6899	%12،61	26،59
الطويل	176	%8،47	4766	%8،71	27،07
الوافر	140	%6،74	3948	%7،21	28،2
الرجز	58	%2،79	1536	%2،8	26،48
المجتث	46	%2،21	1109	%2،02	24،1
السريع	25	%1،2	676	%1،23	27،04
المتدارك	11	%0،52	230	%0،42	20،9
الهزج	6	%0،28	150	%0،27	25
المديد	2	%0،09	87	%0،15	43،5
	2076			54710	

ومن الواضح ان الشعر الجزائري لم ينسج على كل البحور ، وانما اقتصر منها على ثلاثة عشر بحرا فقط ، وانه لم يكتب ولو قصيدة واحدة على كل من المقتضب والمضارع والمنسرح ، ولا شك انه حين يقتصر على ثلاثة عشر بحرا فانه لا يخرج عما هو مالوف في الحركة الشعرية العربية فقد ظل الشعر العربي ينسج على بعض البحور ويهمل بعضها الاخر ، فقد دار الشعر الجاهلي على اثني عشر بحرا (1) ، والاموي حول سبعة (2) ، والعباسي حول ثلاثة عشر (3) ، ووصلت

---

(1) الجوزو مصطفى ، نظريات الشعر عند العرب ، دار الطليعة ، بيروت ، 1981 ، ص18 .

(2) انيس ابراهيم ، موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، 1981 ، الطبعة الخامسة ص193ـ194 ، وقد اكتفى الكاتب بالشاعرين جرير والفرزدق .

(3) المصدر نفسه ، ص 194ـ 197 .

البحور في عصر الانحطاط الى ثلاثة عشر بحرا عند ابن معتوق [1] ، وقد عرف الشعر المصري ال المعاصر ثلاثة عشر بحرا [2] ، أما الشعر العراقي الحديث فقد بلغت فيه البحور اربعة عشر بحرا [3] .

واذا كان من الواضح ان الشعر العربي لم يكتب على كل البحور فان الشعر العمودي في الجزائر لم يشذ عما هو مألوف في الواقع الشعري العربي ، وانما سار على المنوال الذي انتهجته الحركة الشعرية العربية في مختلف العصور والامصار ، ويتاكد ميل الشعر الجزائري الى ما هو مألوف حين يركز على البحور كثيرة الدوران على الالسنة كالكامل ، الخفيف ، البسيط ، الطويل ، والوافر ، ومن المعروف انها بحور موفورة الحظ يطرقها كل الشعراء ويكثرون من النظم فيها [4] فالطويل والبسيط والوافر والكامل ((اعلى البحور درجة)) [5] ، اما الخفيف فانه ((يتلو الوافر والكامل)) [6] ، ولا شك ان التركيز على البحور الخمسة في الشعر الجزائري دليل على انه يفضل التقيد بمنهج الاقدمين في ايثار بعض البحور على بعضها الاخر ، ولكن اتباعه نهج الاقدمين لم يمنعه من ان يتميز عنهم بحكم الزمن والاختلاف في الرؤية ، وأول ما يؤكد تمايزه انه احتفى ببحرين ((قليلا الاثر في الشعر العربي القديم)) [7] كالمتقارب والرمل ، ولا شك ان الشعر الجزائري حين يعنى بهذين البحرين فانه يثبت هويته الخاصة في اطار الاتباع . ومن المعروف ان هذين البحرين يتميزان بمجموعة من الخصائص التي تساعد على استغلالهما في الشعر من دون ان يتعرض الشعر للمؤاخذة ، ففي الرمل ((لين وسهولة)) [8] ، وفي المتقارب ((سباطة وسهولة)) [9]

ومما يؤكد أن الشعر الجزائري لا ينسى، وهو يتبع الواقع الشعري العربي، ان يحافظ على خصوصيته ، أنه اذا كان الطويل هو البحر الذي كان القدماء يؤثرونه على غيره من البحور

---

(1) موسيقى الشعر ، ص 198 .

(2) المصدر نفسه ، ص 199 ـ 207 ، وقد قمنا باحصاء الاوزان عند كل الشعراء الذين ذكرهم ، وأخذنا أقصى عدد .

(3) علوان علي عباس ، تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج ، منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، 1975 ، ص 235 ، وقد اقتصر على اربعة شعراء هم = الزهاوي ، الرصافي ، الشبيبي والكاظمي .

(4) موسيقى الشعر ، ص ١٩٤

(5) القرطاجني ابو الحسن حازم ، منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت ، 1981 ، الطبعة الثانية ، ص 268 .

6) المصدر نفسه ، ص 268 .

(7) موسيقى الشعر ، ص

(8) منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص 269 .

(9) المصدر نفسه ، ص 269 .

و يتخذونه ميزانا لاشعارهم (1) ،فانه في الشعر الجزائري قد هبط الى الرتبة السادسة بعد الكامل و المتقارب و الخفيف و الرمل و البسيط،و ان الكامل الذي كان يحتل المرتبة الثالثة و الرابعة (2) صار في الشعر الجزائري على رأس البحور بفارق غير قليل بينه و بين البحر الذي يليه ،ولا شك ان الاحتفاء ببعض البحور ،و اختلاف تواتر بعض البحور دليل على ان الشعر الجزائري المعاصر على الرغم من الاتباع ميال الى المحافظة على ملامحه المميزة .

و من البديهي ان التمايز لم يقف عند حدود الشعر القديم وانما تعداه الى الشعر العربي المعاصر ،فالشعر الجزائري وإن كان يلتقي مع الشعرين المصري و العراقي في الاهتمام بالكامل فانه يختلف عنهما ،فبينما نجد الطويل يحتل في المصري الرتبة الثالثة ،وفي العراقي الثانية ،فانه في الجزائري ينزل الى السادسة ،و واضح ان هبوطه الى السادسة يؤكد تمايز الجزائري عن نظيريه المصري و العراقي ،و مما يؤكد هذا التمايز ان المتقارب في الجزائري يرتفع الى الثانية و الرمل الى الرابعة ، في حين انهما لا يشغلان في الشعرين المصري و العراقي أهمية كبيرة .

و من هنا فان الشعر الجزائري يتجاوز التشابه الى التفرد ،على انه ينبغي التوكيد على ان ارتفاع المتقارب في الجزائري هو النقلة الكبيرة التي يتميز بها عن غيره من الاشعار العربية في العصور المختلفة ،و البيئات المتعددة على السواء .

و لعل في اهتمام الشعر الجزائري بالبحور الصافية(*) كالكامل و المتقارب و الرمل و غيرها اشارة أخرى الى تميزه عن الاشعار العربية التي كانت تؤثر البحور الممتزجة ،و لا شك ان هذا الاهتمام بهذه البحور يمكن ان يقود الى دلالة بالغة الاهمية و هي ان الشعر الجزائري اقرب الاشعار العربية الى التشكيل الجديد الذي يعتمد في أغلبه على البحور الصافية ،و ان اختلف مع الخليلي في التقيد بالزمن .

1 - 2 الكثافة

و اذا كان تميز الشعر الجزائري في تواتر البحور امرا طبيعيا تقتضيه طبيعة التمايز في الزمن و المكان ،فان الكثافة ظاهرة ملفتة للنظر في القصيدة الجزائرية المعاصرة ،و الملاحظة التي تلفت

---

(1) موسيقى الشعر ،ص ١٩١
(2) خركات مصطفى ،كتاب العروض ،المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ،الرغاية 1986 ص ١٢

النظر ان الكامل يجيء في الرتبة الاولى و الطويل في السادسة و الوافر في السابعة و الرجز في الثامنة ، والسريع و المتدارك و الهزج و المديد تجيء في المراتب الاخيرة على التوالي و هو الترتيب الذي وردت عليه اثناء التوجه ، و لا شك ان تشابه الترتيب في الكثافة و التوجه دليل على ثبات النظر الى هذه البحور بترتيب معين ، و الاختلاف الوحيد بين التوجه و الكثافة هو ترتيب أبحر المقدمة ، فالخفيف بعد ان كان في التوجه يأتي في الرتبة الثالثة صار في الكثافة يحتل الثانية و المتقارب الذي كان ثاني الابحر في التوجه صار الرابع في الكثافة ، و تاخر الرمل في الكثافة برتبة واحدة ، بينما قفز البسيط برتبتين ، و الحق ان اختلاف ترتيب بحور المقدمة لا ينقص ثبات الرؤية الى البحور بقدر ما هو تكوين على العزف حتى تتخلص النظرة الى البحور من الالية و تتجه الى التعدد مما يساعد من الناحية الفنية على الحيوية بدلا من الرتابة .

1 - 4 معدل القصيدة

و الظاهرة الثانية التي تلفت النظر هي معدل القصيدة ، و فيها نجد ان المديد يحتل الرتبة الاولى فالخفيف فالكامل ثم الوافر ثم الطويل فالسريع فالبسيط فالرجز فالمجتث فالرمل ثم المتدارك و اخيرا المتقارب ، و نلاحظ ان النفس في المديد قد جاء في الرتبة الاولى بينما كان في التوجه في آخر الترتيب ، و ان المتقارب الذي يجيء في التوجه في المرتبة الثانية قد احتل آخر الترتيب في النفس مما يوحي بانه كلما كان الاتجاه متواضعا كلما كان النفس اهم ، و هي نتيجة و ان كانت صحيحة الا انها جزئية لا يمكن تعميمها فالخفيف يحتل في النفس الرتبة الثانية و الثالثة في التوجه بينما حافظ الرجز و المجتث على رتبتيهما في التوجه و النفس معا .

و الملاحظة الثانية في النفس أن ثماني ابحر هي التي زاد فيها المعدل عن المعدل العام و ان بقية البحور قد قل نفسها عن النفس العام ، و ان الزيادة متفاوتة ، فبينما لم تزد بعض البحور كالرجز الا بـ 0،13 بيتا نجد بعضها الاخر كالمديد قد زاد بـ 17،15 بيتا و هي زيادة ملحوظة ، و يشبه الزيادة النقص ، فقد نقصت بعض البحور بـ 6،72 بيتا بينما لم يزد النقص عن 1،35 في بعض البحور .

و اذا قارنا بين ارتفاع النفس في المديد و انخفاضه في المتدارك فاننا سنجد ان الارتفاع في النفس كان اهم من الانخفاض فيه ، و هي دلالة جزئية يمكن ان تفيد و لكن لا يستحسن اتخاذها قاعدة اساسية فقد وجدنا ان الانخفاض في بعض البحور اعلى من الارتفاع في بعضها الاخر .

1 - 5 التام والمجزوء

والظاهرة الرابعة في الشعر الجزائري تتمثل في التوجه الى التام والمجزوء ،فقد توجه الى التام في 1645 قصيدة بنسبة 81،79٪ بينما توجه الى المجزوء في 416 قصيدة بنسبة 18 ،20٪ ونحن اذا اعتبرنا ان الهزج والمجتث والمديد التي ترد مجزوءة وجوبا بحورا تامة فان البحور التامة ترتفع الى 1699 قصيدة بنسبة 82،43 ٪ ،وان المجزوءة تنخفض الى 362 قصيدة بنسبة 61 ،17٪ ،ولا شك ان الاتجاه الى التام بهذه النسبة الملفتة للنظر تجعل الشعر الجزائري اقرب الى صورة الشعر العربي الاول حين كانت البحور تامة تستطيع ان تستوعب التجربة .

واذا نظرنا الى المجزوء فان اول ما يلفت النظر فيه ان الشعر الجزائري قد التزم فيه بالبحور التي تقبله ،ولم يخرج عنها الى غيرها ،مما يؤكد تفضيله الاتباع على الابتداع .

والملاحظة الثالثة في المجزوء ان الشعر الجزائري في الرجز والرمل والمتدارك كان يؤثر المجزوء على التام ،ومن المعروف ان هذه البحور لم تكن ذات اهمية في الشعر القديم مما يجعل من التوجه فيها الى المجزوء امرا غير مخالف للمالوف ،ولكن الملفت للنظر ان الفرق في الرمل بين المجزوء والتام غير قليل ،فقد بلغ نحوا من اثنتين وعشرين قصيدة ،وهو فرق واضح لصالح المجزوء ،ويمكن تبرير ذلك بارتباط الرمل بالغناء لتوسطه بين الخفة والثقل من ناحية ولتناسب البحور المجزوءة مع الغناء وخاصة الرمل ،لان المقطع القصير الخفيف يتوسط المقاطع الطويلة مما يخفف من ثقلها من ناحية ومن سرعتها من ناحية اخرى .

واذا كنا قد اشرنا الى ان التوجه الى المجزوء قد اقتصر على البحور التي تقبل التجزيء فان التوجه اليها لم يتخذ صورة واحدة وانما اختلف باختلاف البحر ،فقد بلغت نسبته في الوافر 28،14٪ من المجموع العام للوافر ،16،66٪ بالنسبة الى التام ،وبلغت نسبته في الكامل 26،26 ٪ بالنسبة لمجموع الكامل ،و 62،35٪ بالنسبة الى التام ،و 7،55٪ في الرجز بالنسبة الى المجموع ،وبنسبة 123،07٪ بالنسبة للتام ،وبنسبة 54،07٪ في الرمل العام وبنسبة 117،74 ٪ بالنسبة الى التام وبلغت نسبته في السريع 16٪ من المجموع العام و 19،04٪ بالنسبة للتام ،وفي الخفيف 5،9٪ من المجموع العام ،و 6،27٪ بالنسبة للتام وفي المتقارب 63،63٪ من المجموع العام و 8،16٪ بالنسبة للتام ،وفي المتدارك 63،63٪ من المجموع العام و 175٪ بالنسبة للتام ،ومن الواضح ان نسبته في المتدارك تفوق نسبته في الرمل والرجز ،وربما يرجع سبب ارتفاع نسبته في المتدارك الى انه لم يكن منتشرا في الجاهلية

كغيره من البحور المشهورة لدرجة ان الخليل قد أهمله حتى تداركه الاخفش ، وربما لهذا السبب كان التجزيء فيه أعلى منه في غيره .

1 - 6 القطع والقصائد

وتتعلق الظاهرة الخامسة بالقطع والقصائد (1) ، والملاحظة الاولى في القطع والقصائد أن الشعر الجزائري قد كتب في القطع والقصائد معا ، ولكنه آثر القصيد على القطع فقد اتجه اليها في 1840 قصيدة بنسبة 27،89٪ ،بينما لم يتوجه الى القطع الا في 221 قصيدة بنسبة 72،10٪ ولا شك ان التوجه الى القصيدة راجع الى قدرتها على تحمل الهموم المعقدة أكثر مما تحتمله القطع .

واذا كان الشعر الجزائري ميالا الى القصائد فانه فيها لم يتخذ شكلا واحدا من الاشكال وانما اتخذ ستة أشكال من ثمانية (2) ،وانه في الشكل الثامن والرابع لم يزد عن قصيدة واحدة بينما اهتم بالشكل الاول بنحو من 1607 قصائد بنسبة 33،87٪ من التوجه الى القصائد ، ويمكن الاستنتاج بانه كلما زادت القصيدة عن خمسين بيتا كلما قل التوجه اليها ،وانه كلما قل عدد الابيات كلما كان التوجه أرفع ،وربما كان السبب في ذلك أن التجربة عند غالبية الشعراء مازالت في طور الاكمال ،وربما كان للقافية دور في ايثار الشكل الذي تقل فيه الابيات .

ويلاحظ ان التوجه في الخفيف كان الى أشكال أكثر من التوجه الى الرجز والمتقارب ،ففي الخفيف تعددت الاشكال حتى وصلت الى ستة ،بينما اقتصرت في الرجز والمتقارب على الخمسة أما المديد والمتدارك فقد كانا أقل البحور أشكالا بحيث اقتصرت القصائد فيهما على الشكل الاول الذي لم تزد فيه القصيدة عن خمسين بيتا ،بينما اتجه في الطويل والبسيط والوافر والكامل الى ثلاثة أشكال ،واقتصر في الهزج والسريع والمجتث على الشكلين الاولين فقط .

أما في القطع فقد استوفى أشكالها الثلاثة (الايتام والنتف والقطع) (3) ، وأنه اتجه فيها الى الايتام مرة واحدة بنسبة 45،0٪ من مجموع التوجه الى القطع ،بينما اتجه الى النتف 73 مرة بنسبة 03،33 ٪ ،والى القطع 147 مرة بنسبة 51 ،66 ٪ ،مما يشير

---

(1) القطعة ما قلت عن سبعة أبيات ،والقصيدة ما ابتدأت بسبعة .

(2) لقد حددنا الشكل بعدد الابيات واعتمدنا كل خمسين بيتا شكلا ،فالابيات من 7 ـ 50 شكل أول ،ومن 51 الى 100 ثان ،ومن 101 الى 150 ثالث ،ومن 151 الى 200 رابع ومن 201 الى 250 خامس ،ومن 251 الى 300 سادس ،ومن 301 الى 350 سابع ، ومن 351 الى 400 ثامن ،وهو أكبر شكل وجدناه .

(3) الايتام = القطعة من بيت واحد ،والنتفة ما كانت من بيتين الى ثلاثة أما القطعة فما كانت من أربعة أبيات الى ستة .

الى أن الاتجاه في القطع كان الى الشكل الذي يقترب من القصيدة ،بل انه في خمسة بحور لم يتعده الى الايتام والنتف ولو مرة واحدة .

ونلاحظ ان التوجه في القطع كان في الكامل أعلى منه في غيره ،فقد وقع في 47 قطعة بنسبة 21،26 ٪ ،فالمتقارب بخمس واربعين بنسبة 20،36 فالخفيف باحدى وأربعين ،بنسبة 18،55 ٪ ،ثم البسيط بسبع وعشرين ،بنسبة 12،21 ٪ ،ثم الرمل والوافر بثماني عشرة ،بنسبة 8،14 ٪ ،ثم الطويل بست عشرة ،بنسبة 7،23 ٪ ،ثم المجتث والرجز باربع قطع بنسبة 1،8 ٪ ويجيء السريع في الرتبة الاخيرة بقطعة واحدة بنسبة 0،45 ٪ .

ومن الملاحظ في هذه النسب ان التواتر فيها منسجم تماما مع التواتر في التوجه العام ما عدا تأخر الرمل والطويل ،وتقدم الوافر والبسيط وتبادلها المراتب ،ولكن هذه البحور مازالت تحتفظ بتقدمها في الترتيب على غيرها من البحور .

1 - 7 الخروج عن البحور المعروفة

ومن الظواهر الملفتة للنظر ان البحور الخليلية ليست صورة نهائية لم يحد عنها الشعر الجزائري الى انماط أخرى يستلهم أهم خواصها ولكنها لا تدور في فلكها ،بل انه على العكس من ذلك كان الشعر الجزائري كغيره من الشعر العربي وهو ينبني في اطار البحور الخليلية يلتفت الى الخروج عنها من حين الى حين ،ويمكن الاشارة الى ما قيل عن بائية عبيد بن الابرص الجاهلي (2) وما حاوله ابو العتاهية وابو نواس ورزين العروضي وغيرهم ،كما أنه يمكن الاشارة الى ما احدثته الموشحات الاندلسية التي استحدثت اوزانا جديدة يتصل بعضها بالعروض الخليلي ،ويبتعد بعضها عنه ،ولا شك ان الخروج عن البحور المالوفة يؤكد حقيقة بالغة الاهمية وهي ان الاوزان وان كانت سائدة الا انها ليست مقدسة ،فالشاعر يستطيع اذا تطلبت الصياغة ان يبحث عن غيرها مما ينسجم مع الصياغة حتى وان تناقض مع ما هو سائد .

---

(1) رصد الخليل بن احمد خمسة عشر بحرا كانت شائعة والحق انها ليست بحورا نهائية فقد استدرك عليها الاخفش بحرا آخر هو المتدارك وبدليل وجود بحور نادرة الاستعمال لا نكاد نجد لها شواهد الا ابيات قليلة في كتب العروض وبدليل ان الدوائر تحتمل بحورا اخرى مهملة كالممتد والمستطيل وغيرهما وبدليل ان الصور المفترضة لبعض البحور كالوافر لم تظهر على الاطلاق وبدليل وجود بحور مجزوءة على انها الاصول تامة كالهزج والمضارع لكن هذه الاصول لم تظهر في الواقع الشعري وبدليل وجود بحور يجمع الباحثون على انها دخيلة .

(2) موسيقى الشعر ص 201 ،وانظر طبانة بدوي ،التيارات المعاصرة في النقد الادبي دار الثقافة 1985 ،ص 307 ، 308 .

على أن الباحث وهو يلاحظ هذا الخروج فانه يؤثر الا يبالغ في الملاحظة فقد ظل الخروج عن البحور المعروفة نادرا وقليلا بالقياس الى الكم الهائل من النماذج التي خضعت باستمرار لصور البحور المختلفة ، ولم تخرج عنها قيد أنملة .

وطبيعي ان يتشابه الشعر الجزائري مع غيره من الاشعار العربية فيخرج عن التشكيل الخليلي الى تشكيل غير مألوف ، وقد خرج عنه في احدى عشرة قصيدة (1) بنسبة 38،0٪ من مجموع القصائد وبنسبة 52،0٪ من مجموع القصائد التي توجهت الى البحور المعروفة ، ولا شك انها نسبة متواضعة تنسجم مع تواضع نسبة الخروج عن البحور المعروفة في الحركة الشعرية العربية منذ الجاهلية .

والناظر الى القصائد التي حاولت الوقوف على نماذج اخرى من الايقاع يلاحظ انها جميعا اناشيد تقصد فيها الشعراء النغم اكثر من تقيدهم بالوزن ، وبديهي ان يستجيب الشعر للالحان الغنائية اكثر من الاستجابة للاوزان ، ويؤكد مسكويه ان الشعر يتقيد ((بالنغم اكثر من تقيده بالوزن)) (2) ، والواقع ان ارتباط الشعر بالغناء مؤثر في الوزن فانه يتطلب ان تنساق الكلمات للحن اكثر من الوزن .

على ان هذا الخروج لم يكن لتشكيل جديد بقدر ما كان تنويعا على البحور المعروفة يستلهم جوهر البحور ولكنه لا يخرج عنها الى تلمس اضافة جديدة والدليل على ذلك تواضع نسبة الخروج عن البحور ، فهي نسبة ضعيفة لا تكاد تشكل اي استثناء للقاعدة .

1 - 8 الجمع بين عدة بحور في القصيدة الواحدة

والظاهرة الثانية التي تلفت النظر هي ان القصيدة الجزائرية المعاصرة قد جمعت بين بحرين او أكثر وقد وجد البحث في هذا المجال تسع قصائد (3) بنسبة 31،0٪ من مجموع القصائد ، وبنسبة 42،0٪ من مجموع القصائد العمودية ، وقد اتخذت هذه الظاهرة شكلين اولهما الجمع بين بحور متعددة ، وقد وقع ذلك في قصيدتين اثنتين هما نشيد الشباب الثائر لاحمد عروة (4)

(1) توزعت كما يلي = ست قصائد لمفدي زكريا وأربع لمحمد العيد ، وقصيدة واحدة لخرفي .

(2) نظريات الشعر عند العرب ، ص67 .

(3) 3 لعروة ، و 2 للغماري و واحدة لكل من مفدي وخباشة ومحمد الاخضر السائحي ، ومحمد الاخضر عبد القادر السائحي .

(4) عروة احمد ، ذكرى وبشرى ، مكتبة الشركة الجزائرية ، منشورات دار مكتبة الحياة بيروت بدون تاريخ ، ص 11 .

وثنائية ثورة لمحمد الاخضر عبد القادر السائحي (1) ، وقد جمعت قصيدة عروة بين ثلاثة بحور هي الرمل والمتدارك والمتقارب بينما جمعت قصيدة السائحي بين بحور كثيرة كالخفيف والرمل والطويل والمتقارب .

ولا شك ان الجمع بين بحور متباينة في القصيدة الواحدة وان وقع في اضيق الحدود ، الا انه أمر وارد في الموشحة ، حيث يمكن الانتقال بعد عدد معين من الابيات الى بحر آخر حين يتغير الانتقال المعنوي او الشعوري ، وبالنظر الى طبيعة القصيدتين من حيث كون الاولى نشيدا والثانية " قصة شعرية في أحد عشر مشهداً اذاعيا " (2) ، فان تغير الوزن من فقرة الى فقرة في الاولى ، ومن مشهد الى مشهد في الثانية ، دليل على ان التجربة تتضمن حركات نفسية مختلفة لكل من المنشد والجوقة في الاولى ، ولكل شخصية من شخصيات القصة في القصيدة الثانية .

وبديهي ان اختيار بحر لكل حركة وسيلة يعبر من خلالها الشاعر عن البواعث المتباينة وهي امر منطقي مادام التعدد في الاوزان مرتبط بالمضمون ، والحق ان الشاعر في القصيدة الاولى قد اختار الترقيم كعلامة تبين النقلة الشعورية والنقلة الثانية مما يبرر تعدد الاوزان ، وان الشاعر في الثانية قد اختار السنة متعددة لتعبر عن تجربة بلغت من الخصوبة حد التنوع ، ولا شك ان الترقيم وتعدد الاصوات يساعدان على القبول بتعدد الاوزان في القصيدة الواحدة مادام هناك ((انتقال في الموقف الشعوري)) (3) .

اما الشكل الثاني فقد اكتفت فيه القصيدة الواحدة بالجمع بين بحرين ، وقد وردت في هذا الاطار سبع قصائد (4) ، ومن الواضح ان التوجه في الشكل الثاني كان أرفع من التوجه في الشكل الاول ، وقد جمعت قصيدة "الصامدون" (5) بين مجزوء الرمل ومجزوء الرجز ، أما قصيدة " نشيد العمال " (6) فقد جمعت بين المتقارب والمتدارك ، وبعبارة أخرى لقد حرصت القصيدتان على أن تجمعا بين بحرين من دائرة واحدة وان اختلفتا في اختيار التام والمجزوء بينما جمعت " نشيد العمال "

---

(1) السائحي محمد الاخضر عبد القادر ، الوان من الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، 1982 ، الطبعة الثانية ، ص113 .
(2) آلوان من الجزائر ، ص 113 .
(3) يونس علي ، النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1985 ، ص 61 .
(4) قصيدتان للغماري ولعروة ، وقصيدة واحدة لكل من خباشة وخرفي ومحمد الاخضر السائحي .
(5) خباشة صالح ، الروابي الحمر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1971 ص166 .
(6) ذكرى وبشرى ، ص 18 .

بين تام المتقارب و تام المتدارك آثرت القصيدة الاخرى الجمع بين مجزوئي بحرين ، ولا شك ان الجمع بين بحرين او أكثر يعني ان التجربة الشعرية قد ازدادت تعقيدا ، وان هذا التشابك هو الذي أدى الى تعدد الاوزان ·

أما القصائد الخمس فقد جمعت كل منها بين بحرين لا يلتقيان في دائرة واحدة ، فقصيدة الغماري " قصة مجاهـــد " (1) قد جمعت بين تام البسيط و المجتث ، و جمعت قصيدته الثانية " موال عاشق في ذكرى أبي الكلام أزاد (2) بين البسيط و مجزوء الكامل ، و جمعت قصيدة مغدي " نشيد بربروس " (3) بين السريع و مجزوء الرمل ، وقصيدة عروة " أنت يا دنيا " (4) بين الكامل و مجزوء الرمل ، و قصيدة محمد الاخضر السائحي " أنا " (5) بين الخفيف و مجزوء الرمل ، و واضح ان هذه القصائد قد جمعت بين بحر تام و بحر مجـــزوء ، ما عدا قصيدة قصة مجاهد التي جمعت بين بحرين تامين ، وإذا اعتبرنا ان المجتث مجزوء وجوبا فاننا نستطيع القول بان القصائد جميعها قد تكونت من بحرين أحدهما تام و ثانيهما مجـــزوء · و في البحور التامة نجد ان البسيط قد ورد مرتين ، بينما جاءت البحور الاخرى مرة واحدة ، و في المجزوء نجد أن الرمل المجزوء قد وقع في ثلاث قصائد مما يؤكـــد ما سبق ان ذهبنا اليه من أن الرمل المجزوء أكثر من التام ·

و يمكن القـــول بان الجمع بين البحور قد اقتصر على البحور التي ارتفع التوجه اليها ، فالكامل و الرمل و البسيط و من البحور كثيرة الدوران في الشعر الجزائري ·

1 - 9 - 1 الجمع بين تام البحر و مجزوئه

و يتصل بالجمع بين البحور الجمع بين تام البحر و مجزوئه ، و قد بلغت القصائد التي جمعت بين تام البحر و مجزوئه خمس عشرة قصيدة بنسبة 62،5 % من مجموع القصائد التي جمعت بين بحرين و بنسبة

---

(1) الغماري مصطفى محمد ، قصائد مجاهدة ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1982 ، ص 43 ·

(2) الغماري مصطفى محمد ، اسرار الغربة الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982 ، الطبعة الثانية ، ص 187 ·

(3) زكرياء مغدي ، اللهب المقدس ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1983 ص 88 ·

(4) ذكرى و بشرى ، ص 66 ·

(5) السائحي محمد الاخضر همسات وصرخات ، الشركة الوطنية للنشر و التوزيع ، الجزائر ، 1981 ، الطبعة الثانية ، ص 45 ·

17،0٪ من الشعر العمودي ، وبنسبة 15،0٪ من المجموع العام .

وقد كان التوجه الى الكامل في المرتبة الاولى بواقع ثماني قصائد ، بينما احتل الرمل المرتبة الثانية بخمس قصائد ، اما التوجه الى المتقارب فقد وقع في قصيدتين اثنتين ، وواضح ان التوجه قد اقتصر على ثلاثة بحور فقط من البحور التي تقبل التجزئة وانه لم يقع ولو لمرة واحدة في غيرها من البحور من القصائد التي جمعت بين بحرين وبنسبة 17،0٪ من قصائد التشكيل الخليلي ، وبنسبة 15،0٪ من المجموع العام .

وقد كان التوجه الى الكامل في المرتبة الاولى بواقع ثماني قصائد هي " هذي المصاحف يا الله " (1) ، اهوى صباحك (2) الصاعدون (3) ادعوك يا املي (4) ، وطني (5) ، الجزائر تتكلم (6) ، انا لاجئ (7) ، ويوم الجزائر (8) ، بنسبة 33،33٪ من التوجه الى التام والمجزوء وبابيات قدرها 198 بيتا بنسبة 59،81٪ من التوجه الى التام والمجزوء ، وبمعدل 24،75٪ بيتا في القصيدة الواحدة .

ثم يجيء التوجه الى الرمل في المرتبة الثانية بخمس قصائد هي - خبريني (9) ، عادت الذكرى وعدنا (10) ، ما بعد الغد (11) ، في سبيل الله موت الشهداء (12) ، رسالة الاقحوان (13) بنسبة 33،33٪ من التوجه الى التام والمجزوء وبابيات قدرها 100 بنسبة 21،30٪ وبمعدل 20 بيتا في القصيدة .

---

(1) الغماري مصطفى محمد قراءة في آية السيف ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983 ص- 77 .

(2) الغماري مصطفى محمد ، خضراء تشرق من طهران ، مطبعة البعث (قسنطينة) ، 1980 ، ص 81 .

(3) خرفي صالح ، اطلس المعجزات ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، 1974 ، ص 197 .

(4) خرفي صالح ، انت ليلاي ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، 1974 ، ص 181 .

(5) المصدر نفسه ، ص 103 .

(6) المصدر نفسه ، ص 96 .

(7) المصدر نفسه ، ص 89 .

(8) المصدر نفسه ، ص 85 .

(9) بن زايد عمار ، صاصرو زنابق ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر ، 1983 ص 90 .

(10) زكرياء مفدي ، من وحي الاطلس ، مطبعة الانباء ، الرباط : 1976 ص 138

(11) يحياوي عياش ، قامل في وجه الثورة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983 ص 23 .

(12) ابن رحمون بوبكر ، الديوان ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980 ص 73 .

(13) ذكرى وبشرى ، ص 57 .

ثم جاء التوجه الى المتقارب في الرتبة الاخيرة بقصيدتين هما: شهيد الجزائر[1]، والطيار الجزائري[2] بنسبة 33٪13٪ وبابيات قدرها 33 بيتا بنسبة 96٪9٪ وبمعدل 16،5 بيتا في القصيدة الواحدة .

واول ما يلاحظ في هذه القصائد ان التوجه تم فيها الى البحور الصافية، والتي تقبل التجزئة، ولا شك ان اقتصارها على ثلاثة بحور فقط أمر محتمل بالقياس الى القصائد التي تم التوجه فيها بين بحرين مختلفين، ويخيل الي ان التوجه الى مجزوء البحر وتامه أفضل بكثير من الجمع بين بحرين مختلفين، وذلك لان الوحدة في النغم أخف من الاختلاف فيه، وان تراوح النغم في الطول بين الامتداد والقصر افضل من التباين النهائي، وخاصة في بعض القصائد التي كان الجمع فيها بين بحرين لا ينتميان الى دائرة واحدة .

ولا شك ان تعدد صور البحر في القصيدة الواحدة تعبير عن تجربة من خلال ايقاعات مختلفة في القصر والطول، وهو امر يقدم مناخا نفسيا تختلف فيه العاطفة والتجربة، ومن الممكن الاضافة ان التنويع في صور البحر الواحد ارهاص على طريق الشعر الحر الذي يعتمد في اغلبه على البحور الصافية، وان كان يقصر في النغمة حينا ويطيل فيها حينا آخر حسب ما يتطلبه المناخ النفسي .

ويبدو لي ان التوجه الى الكامل كان طبيعيا بحكم ان التوجه العام اليه كان أكثر من غيره من البحور، ولكن الاختلاف في تبادل النسب بين المتقارب والرمل، فبينما كان التوجه العام في المتقارب اعلى منه في الرمل، وجدنا الآن ان التوجه في الرمل اعلى منه في المتقارب، وربما يرجع السبب في ذلك الى النقلة التي يتميز بها التشكيل الخليلي في الشعر، وهي ارتفاع نسبة الاهتمام بكل من المتقارب والرمل بعد ان كانا متواضعين في الشعر العربي، وبالنظر الى كل من البحرين في الشعر الجاهلي والقرون الاخرى سنجد ان المتقارب كان يهبط حينا ثم يرتفع حينا آخر، بينما كان الرمل يرتفع أكثر مما ينخفض، ومن هنا كان التوجه الى الرمل منسجما مع تصاعد نسبته وارتفاعها عن انخفاضها .

ويمكن القول ايضا بان التوجه يكثر في الجمع بين تام البحر ومجزوئه عندما يكون الوتد

---

(1) أشت ليلاي، ص113 .

(2) خمار محمد ابو القاسم، أوراق، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982 الطبعة الثانية، ص111 .

آخر التفعيلة ويتوسط كلما كان متوسطا ، ثم يقل كلما ابتدأت القصيدة بوتد . وربما لعبت الاضرب دورا في تواتر البحور الثلاثة ، بحيث يمكن القول انه كلما كثرت الاضرب كلما كان حظ الجمع بين التام والمجزوء في البحر اعلى من البحر الذي تقل فيه الاضرب .

ومن المعروف ان اضرب الكامل تسعة ، بينما قلت اضرب المتقارب عن اضرب الرمل .

اما اذا نظرنا الى موقع الوتد بحكم كونه يحمل " توقيعا قويا "(1)، فانه يمكن القول بان الجمع يقع في البحور البسيطة التي يكون الوتد فيها اخر العناصر، ويقل حين يكون اول العناصر، ويتوسط حين يتوسط الوتد غيره من العناصر .

2 ـ الكامـــــــل

2 : 1 نسبة شيوع البحـــــر .

يحتل الكامل الرتبة الاولى بواقع 423 قصيدة بنسبة 37،20 %(2)، وابياتا عدتها 12629 بنسبة 23،08 % وبمعدل قدره 29.85 بيتا في القصيدة الواحدة، ولا شك ان ارتفاع نسبة التواتر امر طبيعي ، فقد ظل الكامل يضطرد من مرحلة الى أخرى حتى صار في العصر الحديث " معبود الشعراء "(3)، فبينما كانت نسبته في الجاهلية 11،36 %(4)

---

(1) الهمامي الطاهر ، كيف نعتبر الشابي مجددا ، الدار التونسية للنشر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، تونس 1976 ، ص 46 .

(2) يرى محمد ناصر ان نسبته 70،96 % ، انظر الشعر الجزائري الحديث ، ص 246 وايضا 270 ، ربما يرجع السبب في الاختلاف بين نسبتينا انه اكتفى بنحو من ثلاثين ديوانا ، بينما تناولت اكثر من 90 ديوانا ، وربما يرجع ايضا الى الفرق بين الفترتين الزمنيتين ، فقد تناولت فترة اطول من الفترة التي تناولها بعشر سنوات .

(3) موسيقى الشعر ، ص 208 .

(4) BEN CHEIKH Jamal Eddine :Poetique Arabe, Editions Anthropos:Paris 1975, P:205-206

نقلا عن BRAUNLICH: Literargeschichtliche Betrachtungsweise Altarar abischen Poesien, dans Der Islam, N° 24 ,1937, P; 248 -249.

وقد تحصلت على النسبة بعد جمع النسب التي وردت عند الشعراء الذين احصاهم وتقسيمها على عددهم ، ويرى مصطفى حركات ان نسبته 33،15 % ، انظر احصائياته من خلال نسب تواتره لدى النابغة ، عنترة ، طرفة ، امرئ القيس ، زهير ، الاعشى . انظر كتاب العروض ، ص 88 ، وقد قمت بجمع النسب التي اوردها لكل شاعر ثم قسمتها على عددهم ، ومن الملاحظ ان نسب حركات متفقة مع نسب براونلنج ، وان الفرق بينهما ان "

فانها قد ارتفعت في القرن الاول الهجري الى 65،12٪ (1)، ثم وصلت في القرن الثاني الى 35،16٪ (2)، وارتفعت في النصف الاول من القرن الثالث الى 44،18٪ (3)، ثم بلغت في الشعر المصري المعاصر 7،24٪ (4)، وقد بلغت في الشعر العراقي الحديث 99،23٪ (5)

= حركات اكتفى بستة شعراء بينما احصى براولنج خمسة عشر شاعرا، اما ابراهيم انيس فقد جعل نسبته عند زهير 15٪، انظر موسيقى الشعر ص193، بينما كانت عند كل من حركات وبراولنج 10٪ .

(1) "الشاعرية العربية" ص208 . نقلا عن
VADET J.C: Contribution à l'histoire de la métrique arabe, Arabica, 1955. P:315.
ويرى محمد الهادي الطرابلسي ان مساهمة فادية كانت في المجلد الثاني، العدد 3 انظر الطرابلسي محمد الهادي، خصائص الاسلوب في الشوقيات، منشورات الجامعة التونسية، السلسلة السادسة، مجلد عدد 20 سنة 1981 ص528، وقد توصلت الى النسبة بعد جمع نسب التام والمجزوء التي وردت منفصلة كما لو كانا بحرين مختلفين وتقسيمها على عدد مرات الجمع، اما ابن الشيخ فانه يرى انها 2،18٪ انظر الشاعرية العربية، ص21 . ربما يرجع السبب في ذلك الى انه اكتفى بايراد نسبة التام دون المجزوء، ولكنني عندما قمت بجمع النسب التي اعتمدها وقسمت حاصل الجمع على عدد مرات الجمع وجدت ان النسبة 9،16٪ وليست كما ذكر.
(2) "الشاعرية العربية" ص212، نقلا عن مساهمة في تاريخ العروض العربي وهي نسبة توصلت اليها بعد الجمع والتقسيم كما سبق ان اشرت، اما ابن الشيخ فانه يرى انها 5،11٪ انظر الشاعرية العربية ص213، وربما يرجع السبب في ذلك الى انه اكتفى بايراد نسبة التام دون المجزوء، وقد قمت بجمع النسب التي اعتمدها في هذه النقطة ايضا وقسمت حاصل الجمع على عدد مرات الجمع فكانت النسبة 19،12٪ وليست كما ذكر 5،11٪ .
(3) الشاعرية العربية ص217، نقلا عن مساهمة في تاريخ العروض العربي، وهي نسبة توصلت اليها بعد الجمع والتقسيم، اما ابن الشيخ فانه يرى انها 6،20٪، انظر الشاعرية العربية، ص219 .
(4) موسيقى الشعر، ص199 ـ 207، وقد توصلت الى النسبة بعد جمع نسب التواتر عند الشعراء المصريين المعاصرين الذين ذكرهم، ابتداء من البارودي، وتقسيم الجمع على عدد الشعراء، وتجدر الاشارة ان احصائياته تقريبية وليست دقيقة، وذلك لانه لم يكن يعنيه " البحث عن الارقام الدقيقة لنسبة الشيوع " بقدر ما كان يعنيه " معرفة اي الاوزان أكثر شيوعا " انظر موسيقى الشعر ص190، والجدير بالذكر ان بعض احصائياته قد زادت عند الشاعر الواحد عن 100٪ كما هو الحال في كل من علي الجارم وعلي الجندي، وانها كانت احيانا تقل عن 100٪ كما هو الحال في نسب كل من شوقي والبارودي، وثمة ملاحظة أخرى وهي انه جعل نسبة الكامل عند شوقي 27٪، وقد أكد الطرابلسي انها 08،31٪، انظر خصائص الاسلوب في الشوقيات ص21، وص28 ايضا .
(5) توصلت الى النسبة بعد جمع النسب التي اوردها علي عباس علوان في اشعار الزهاوي الرصافي، الشبيبي، والكاظمي، ثم قسمتها على عدد الشعراء، انظر تطور الشعر العربي ـ

والحق ان تصاعد تواتر الكامل من عصر الى عصر وارتفاع نسبته في الشعر المعاصر يدلان على تطور النظر اليه كبحر متميز، فالكامل وان التقى مع المتدارك والوافر في " تكافؤ مقطعين قصيرين بمقطع طويل"[1] الا انه تميز عنهما وعن غيرهما من البحور بتعدد أضربه " وهي تسعة"[2] الامر الذي يمكن الشعراء من النظم عليه " في مختلف الاغراض"[3]. بل انه يستولي على الرجز " جملة وتفصيلا"[4] فان اضربه التسعة تصير نحوا من اربعة عشر الامر الذي يجعل المجال فيه " أفسح منه في غيره"[5].

وبالاضافة الى اضرب الكامل الحقيقية والمفترضة فانه يمكن الوقوف على اسباب أخرى ساعدت على ثراء امكانياته، كوفرة الحركات، فقد اجتمعت فيه ثلاثون حركة " لم تجتمع في غيره"[6]، ومن المعروف ان البحر الذي يتألف من أجزاء تكثر فيها المتحركات فان فيه " ليونة وبساطة"[7]. فالحركات تفصل بين الحروف المتقاربة وتيسر " النطق بها"[8]. وتضاف لذلك امكانية جديدة الى الكامل، وتتمثل في قدرته على استيعاب الكلمات التي تتكون من حروف متقاربة المخارج، ومما يؤكد ذلك، ان توالي ثلاثة متحركات في الركن الاول من متفاعلن ثم توالي حركتين في الركن الثاني يجعل نسبة السواكن في البيت لا تزيد عن 57، 28٪[9] وهي أقل من الثلث، مما يجعل الكامل " أشد ملاءمة من غيره من البحور"[10].

- الحديث في العراق، ص235، وتجدر الملاحظة ان عدد الشعراء الذين اعتمدهم الجدول قليل بالقياس الى عدد الشعراء العراقيين من ناحية، وبالقياس من ناحية أخرى بعدد الشعراء المصريين الذين ذكرهم ابراهيم أنيس.

(1) كتاب العروض، ص87.

(2) خضير علي حميد، الجديد في العروض، مطبعة شفيق، بغداد 1983، ص112.

(3) المصدر نفســـه، ص112.

(4) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص245.

(5) منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص268.

(6) اسبر محمد سعيد، ابو علي محمد، الخليل، معجم في علم العروض، دار العودة بيروت 1982 ص79، وانظر ايضا الجديد في العروض، ص112، وانظر ايضا المعري ابو العلاء الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ، دار الآفاق الجديدة بيروت (د ٠ ت) ص318.

(7) منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص267.

(8) موسيقى الشعر ص26.

(9) اذا سلمت التفعيلة من العلل والزحافات.

(10) منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص267.

ويمكن الاضافة بانه حين يتالف من "مقصورين وممد ودومقصور وممدود"[1] فان ايقاعاته الموسيقية تتفق مع قوانين اللغة مما يجعله "يستغل" في الموسيقى استغلالا كبيرا "[2]

واذا كانت امكانات الكامل المتعددة قد اتاحت له ان يتصدر قائمة البحور في التواتر فان امتلاك دوافعه الايقاعية لم يتات للشعراء بنفس الدرجة، فقد تفاوتوا فيما بينهم بحكم طبيعة التجربة الفنية لكل منهم، واول ما يلفت النظر في التفاوت بين الشعراء انه لم ينظم عليه الا واحد وثلاثون شاعرا[3] ممن مجموع ثمانية وثلاثين شاعرا توجهوا الى الشعر العمودي بنسبة 81،57 ٪، واذا كانت نسبة الشعراء المرتفعة تنسجم مع اهمية الكامل في العصر الحديث فان عدم استقطابه لكل الشعراء دليل على ان الدوافع الايقاعية للكامل ليست واحدة عند جميع الشعراء .

واذا كان الشعراء الذين كتبوا على الكامل يملكون احساسا ايقاعيا فانهم لا يتساوون في درجة الاحساس، وانما يختلفون فيها بحسب اختلاف نسبة تواتره في اشعارهم، وقد توزعت نسبته عند كل منهم كما يلي: ابو الحسن 20،07 ٪ ابن رحمون 34،09 ٪ دحو 9،09 ٪ ابو اليقظان 50 ٪، خباشة 44،11 ٪ لوصيف 20 ٪، ناصر 46،66 ٪ رمضان حمود 11،42 ٪ ابن محبوب 25 ٪، احمد حمدي 20 ٪ ابن رقطان 31،67 ٪ حمادي 26،19 ٪ الغماري 41،05 ٪ جوادي 1،90 ٪ يحياوي 47،05 ٪ محمد العيد 18،72 ٪ سحنون 14،5 ٪ خرفي 38،98 ٪ السائحي 3،87 ٪ باشوات 10 ٪، سعد الله 12 ٪، عروة 9،09 ٪ الطاهري 14،7 ٪ محمد الاخضر عبد القادر السائحي 15،23 ٪ مفدي زكريا 9،93 ٪ ميهوبي 37،5 ٪ خمار 22،41 ٪ معاش 40،47 ٪ ابن العقون 13،63 ٪ ابن مريومة 33،33 ٪ وشريط 9،52 ٪ .

ومن الواضح ان اهتمام الشعراء بالكامل يتفاوت من شاعر الى آخر تفاوتا بالغا فبينما وصلت عند شاعر كابي اليقظان الى نصف ما كتب، فانها لم تزد عند شاعر آخر كجوادي الا على نسبة متواضعة، مما يدل على ان التفاوت لا تحكمه قاعدة معينة، واذا كان يمكن القول بان ابا اليقظان محافظ، وان جوادي مجدد فان تواضع نسبة الكامل عند السائحي على

---

(1) العياشي محمد، نظرية ايقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس 1976 ص 119 .

(2) المصدر نفسه ص 270، ويرى انه انتشر في الموسيقى تحت اسم النوخت .

(3) ان الشعراء الذين كتبوا عليه سيجيء ذكرهم عند تواتر النسب، اما الذين لم يكتبوا عليه فانهم: عمار بن زايد، صالح باوية، نورة سعدي، نوار بوحلاسة، احمد عاشوري، مبروكة بوساحة، وبزيد حرز الله .

الرغم من انه محافظ تؤكد ان التفاوت لا يخضع لقانون واحد .

2 : 2 نسبة شيوع ضرب من الاضرب .

واذا كان التفاوت في الاستعداد للايقاع متباينا الى حد كبير، فانه في الاهتمام بالاضرب ظاهرة اخرى يمكن الوقوف عليها في الكامل، والحق ان الشعر الجزائري لم يكتب على كل الاضرب وانما اقتصر منها على ثمانية من تسعة بنسبة 88،88٪ فقد كتب على مختلف الاضرب الا الرابع فانه لم يكتب عليه ولو قصيدة واحدة، ولعل السبب في ذلك ان عروضه ممتنعة من الوقص والخزل ومن الاضمار[1] بعد ذهاب وتدها المجموع، وربما لدخول الاضمار والحذذ على الضرب الخامس[2]، مما جعل الشعراء يستغنون عن الرابع ويستبدلونه بالخامس، وقد توزعت الاشعار في الكامل على الاضرب كما يلي :

الصور المألوفة									غير المألوفة	الاشعار	الابيات
1	2	3	4	5	6	7	8	9			
84	197	2		9	35	22	27	6	41	423	
2260	5997	20		181	1384	714	650	141	1282		12629

وواضح ان الاهتمام قد انصب بدرجة كبيرة على الضرب المقطوع[3]، بنسبة 46،57٪ وبكثافة قدرها 47،48٪ ومن الممكن ان يكون السبب في ذلك دخول الاضمار فيه بعد القطع مما يوسع من آفاق الشاعر، حيث يستطيع ان يستخدم المتحركات الثلاثة حينا، ويستطيع حينا آخر ان يحولها الى متحركين وساكنين، واحسب ان الضرب الاول وان جاء في المرتبة الثانية الا ان الفرق بينه وبين الضرب الثاني يزيد عن مائة قصيدة، مما يؤكد ان الشعر الجزائري في الكامل ميال الى الابتعاد عن الصورة الاولى من الصور المألوفة .

واذا كان الاهتمام قد انصب على الضربين الاولين بشكل اكثر من غيرهما فان الملفت

---

(1) ابن السراج الشنتريني أبو بكر محمد بن عبد الملك. المعيار في اوزان الاشعار، والكافي في علم القوافي، تحقيق د . محمد رضوان الداية، المكتب الاسلامي، توزيع الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، 1971 الطبعة الثانية، ص53 .

(2) المعيار في ميزان الاشعار، ص53 .

(3) القطع حذف آخر الوتد المجموع واسكان ما قبله، انظر نويوات موسى الاحمدي بن محمد ابن المليانى، المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1983، الطبعة الثالثة، ص36 .

للنظر ان الضرب الثالث[1] لم يكد يحظى سوى بقصيدتين ثنتين ،والحق ان اغفال هذا الضرب امر حسن ،فهو " غاية لجمود[2] " بل انه" مهمل وغير مستحب لدى العروضيين" [3]

والحق ان الاهتمام بالضربين الاولين بنسبة 43،66٪ وبكثافة قدرها 38،65٪ يوحي بانه كلما كانت المقاطع أكثر كلما ارتفع الاستعمال ،وفي هذا ميل الى تفضيل البحور الطويلة ،ومعنى هذا ان الشعر الجزائري ،وان كان يلتزم الاتباع فانه لا يتجمد عند حدود الاغراق في الاتباع، وخاصة حين يوثر الضرب الثاني على الاول .

على ان الملفت للنظر في نسبة شيوع ضرب ان الخروج عما هو مألوف قد جاء في الرتبة الثالثة قبل أكثر الصور المألوفة ،فقد كانت نسبته 69،9٪ وبكثافة 15،10٪ وهي نسبة هامة اذا عرفنا ان نسبة الضرب الثالث لم تزد عن 47،0٪ ،ولعل السبب في ذلك ان الشعر الجزائري ميال الى التجديد في الاتباع ولو ادى الى الخروج الى ما هو شاذ .

ويتميز التوجه الى غير المألوف بالجمع بين التام والمجزوء ،كما في قصيدتي الغماري " أهوى صباحك[4] " و " هذه المصالح[5] " وكقصائد خرفي " بنت الجزائر "[6] و " الجزائر تتكلم[7] الصاعدون[8] ، وغيرها من قصائد ، كقصيدة " وطني[9] ، وبتذييل الضرب الاول كما في قصيدة "رومانسية الزمن الواقعي" لمحمد ناصر[10] ، والاكتفاء بخمس تفعيلات كما في قصيدة ناصر " من وحي رسالتها في العيد[11] " وبالجمع بين المقطوع والمذيل كما في قصيدة " الى زهرة[12] " لباشوات

(1) المحذوف المضمر فعلن بتسكين العين ،والحذف اسقاط الوتد المجموع من آخر التفعيلة والاضمار اسكان ثاني الجزء .

(2) المعيار في اوزان الاشعار ص52 .

(3) الخليل معجم في علم العروض ،ص98 .

(4) خضراء تشرق من طهران ،ص81 .

(5) قراءة في آية السيف ،ص77 .

(6) أنت ليلاي ،ص91 .

(7) المصدر نفسه ،ص96 .

(8) أطلس المعجزات ،ص197 .

(9) أنت ليلاي ،ص103 .

(10) ناصر محمد ،اغنيات النخيل ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر 1981 ،ص89 .

(11) المصدر نفسه ،ص15 .

(12) باشوات عبد الواحد ،زمن الرحيل ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1900 ص109 .

او الجمع بين المنهوك والمجزوء كقصيدة بنت الجزائر لخرفي (1)!

ولا شك ان ارتفاع نسبة التوجه الى الغريب دليل على ان الاستعداد للكامل مازال يحتاج لضبط الادوات.

واذا كنا قد تحدثنا عن الاضرب ، فانه من المنطقي الاشارة الى ان الاضرب الخمسة الاولى تامة ، والباقية مجزوءة ، ومعنى ذلك ان الواقع الشعري ينسجم مع النظرية من حيث النسج على التام والمجزوء ، وقد ورد التام في 292 قصيدة بنسبة 03 ،69 ٪ وابيات عدتها 8458 بنسبة 97 ،66 ٪ ، وبمعدل قدره 96 ، 28 بيتا في القصيدة الواحدة ، ومن الواضح ان وروده تاما اعلى من نسبة تواتره باكثر من ثلاثة اضعاف ، وان كثافته أعلى من الكثافة العامة بنحو من ثلاثة أضعاف ايضا ، بينما انخفض معدل القصيدة عن المعدل العام بمعدل قدره 89 ،0 بيتا .

2 : 3 نسبة شيوع المزاحفة .

ولمعرفة نسبة الزحاف حللنا ثلاثا وعشرين قصيدة هي : البستان (2) ، تحية العلم (3) قومي بنو الاسلام (4) ، النصر للشعب (5) ، الموءدة بين الكريم واللئيم (6) ، حسرة (7) ، الى اولادي (8) انشودة الرحيل (9) ، رومانسية الزمن الواقعي (10) ، صورة والدي (11) ، الى زهرة (12) ، مراسلة (13) ، حلم (14)

(1) انت ليلاي ص 91 .
(2) ابو الحسن علي بن صالح ، الديوان ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1984 ص 27 .
(3) الروابي الحمر ، ص 6 .
(4) العيد محمد ... ، الديوان ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1979 ص 544 .
(5) سعد الله ابو القاسم ، الزمن الاخضر ، الموسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1977 ص 199 .
(6) ديوان ابن الحمون ، ص 125 .
(7) شريط عبد الله ، الرماد ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1969 ص 67 .
(8) سحنون احمد ، الديوان ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1977 ص 75 .
(9) لوصيف عثمان ، الكتابة بالنار ، مطبعة البعث ، قسنطينة 1982 ، ص 61 .
(10) اغنيات النخيل ، ص 89 .
(11) ابن محبوب محمد بن بلقاسم ، المنظار ، مطبعة البعث ، قسنطينة 1981 ، ص 20 .
(12) زمن الرحيل ، ص 109 .
(13) ابن العقون عبد الرحمن ، الديوان ، الشركة الوطنية للنشر والتزيع ، الجزائر 1980 ، ص 109 .
(14) تأمل في وجه الثورة ، ص 57 .

شلت يد الجاني[1]، محمد بلوزداد[2]، المطهر[3]، في مقلتيك[4]، انيسنا القمر[5]، المغرب انت جناحه[6]، العيد[7]، في الله[8]، اوراق[9]، النيل وبردى[10]، فوجدنا ان الوحدات الست مزاحفة بنسبة 66،58٪ وان الزحافات قد توزعت على الوحدات كما يلي :

%69،68 ، %56،56 ، %41،62 ، %63،8 ، %52،03 ، %68،32 .

ومن الملاحظ ان المزاحفة في العجز اعلى منها في الصدر، ففي حين انها كانت في الصدر 55،95٪ نجد انها بلغت في العجز 61،38٪، ولا شك ان السبب في ذلك راجع الى ان العجز يتضمن الضرب، وهو متنوع الى حد الاشتمال على تسعة أضرب، مما ساعد على ارتفاع نسبة المزاحفة .

واذا نظرنا الى كل تفعيلة على حدة فاننا نلاحظ ان التفعيلة الاولى قد زوحفت أكثر من الضرب على الرغم من ان الضرب قابل للمزاحفة أكثر، بحكم كونه يستوعب الاضرب التسعة، وربما كان السبب في ذلك الابتداء، فالابتداء يتطلب في الغالب التنوع هروبا من الرتابة وتنويعا على العزف، مما يجعله مهيئا للمزاحفة ان لم يكن كما هو الحال في الضرب فانه لا يقل عنه

والملاحظة الثانية ان العروض أقل التفاعيل مزاحفة، ولا شك ان قلة مزاحفتها أمر طبيعي لان العروض ثلاثة أنواع فقط[11]، ولانها ممتنعة من بعض الزحافات كالوقف والخزل[12] .

---

(1) ناصر محمد، رمضان حمود حياته وآثاره، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1985، ص 200 .

(2) ذكرى وبشرى، ص 38 .

(3) قصائد مجاهدة، ص 81 .

(4) حمدي احمد، انفجارات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1982، الطبعة 2 ص 59 .

(5) السائحي محمد الاخضر عبد القادر، ألحان من قلبي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1981، الطبعة الثانية، ص 75 .

(6) زكريا مفدي، تحت ظلال الزيتون، دار النشر التونسية، تونس 1965، ص 24 .

(7) السائحي محمد الاخضر، همسات وصرخات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1981، الطبعة الثانية، ص 101 .

(8) ابن رقطان محمد، الاضواء الخالدة، مطبعة البعث، قسنطينة 1980، ص 144 .

(9) أوراق، ص 43 .

(10) انت ليلاي، ص 175 .

(11) الاولى تامة، والثانية محذوذة، والثالثة مجزوءة صحيحة .

(12) المعيار في أوزان الاشعار، ص 53 .

واذا كانت الزحافات في متفاعلن عديدة[1]، فقد عرف الشعر الجزائري منها : الاضمار[2] والحذذ[3] والقطع[4] والوقص[5] والتذييل[6] والخزل[7] والقطع مع الاضمار[8] والخرم مع الوقص[9] والحذذ مع الاضمار[10] والاضمار مع القطع[11].

وقد جاء الاضمار في المرتبة الاولى بنسبة 90، 46٪، وتلاه القطع مع الاضمار بنسبة 11،08٪ فالحذذ بنسبة 4، 10٪ ثم الحذذ مع الاضمار بنسبة 46، 7٪ ثم القطع بنسبة 42، 5٪ ثم التذييل بنسبة 97، 4٪ ثم الزحافات الاخرى بنسبة واحدة هي 45، 0٪ .

ولا ريب ان الزحافات قد تناولت ما يدخل على الكامل وما لا يدخل عليه معا وانها فيما يدخل عليه قد اتجهت الى ما هو حسن كالاضمار[12] وما هو قبيح كالخزل[13] ولكن الزحافات الحسنة كانت أكثر من الممنوعة ومن المكروهة .

وقد توزع الاضمار على التفعيلات الست كما يلي :

٪68، 77 ٪56، 1، ٪24، 46، ٪63، 8، ٪52، 03، ٪16، 28،

وفيه يلاحظ ان الاضمار قد ورد في التفعيلة الاولى من كل مصراع اكثر من الثانية، ثم أخذ يتدرج في الهبوط، بحيث كانت التفعيلة الثالثة أقل التفاعيل مزاحفة، وان أقل اضمار

---

(1) انظر المتوسط الكافي ، ص49 .
(2) الاضمار اسكان ثاني الجزء .
(3) الحذذ حذف جميع الوتد المجموع من آخر التفعيلة .
(4) القطع حذف آخر الوتد المجموع واسكان ما قبله .
(5) الوقص حذف ثاني الجزء متحركا .
(6) التذييل زيادة سبب خفيف على ما آخره وتد مجموع .
(7) الخزل هو الاضمار والطي .
(8) حذف آخر الوتد المجموع واسكان ما قبله واسكان ثاني الجزء .
(9) حذف ثاني الجزء المتحرك وحذف حرف من اول الاصول الثلاثة " فعولن مفاعيلن مفاعلتن .
(10) حذف الوتد المجموع من آخر التفعيلة واسكان ثاني الجزء .
(11) اسكان ثاني الجزء وحذف آخر الوتد المجموع واسكان ما قبله .
(12) المعيار في اوزان الاشعار، ص54 .
(13) المصدر نفسه ، ص54 .

قد وقع في الضرب ،ولعل قلته في الضرب راجعة الى ثراء الضرب وتنوعه بحكم التغييرات الكثيرة التي تطرأ عليه من ضرب الى آخر.

وقد توزع القطع والاضمار ،مت فاعل على النحو التالي :

%0،0	%0،0	%1،8	%0،0	%0،0	%20،36

وواضح انه لم يرد الا في العروض والضرب ،وان نسبته في الضرب أرفع منها في العروض وذلك بسبب ثراء الضرب وغناه ،بينما لا يقع في العروض الا للتصريع .

وقد توزع الحذذ على النحو التالي :

%0،0	%0،0	%1،4	%0،0	%0،0	%0،0

ومن الملاحظ انه طرا فقط على العروض من دون غيرها من الاجزاء ،وربما يرجع السبب في ذلك الى ان التفعيلة الثانية حذاء ،وان الشعر الجزائري حين ابتعد عن الضرب الرابع فقد امتنع الحذذ في الضرب ،وترك المجال للضرب الخامس حيث يدخل الحذذ مع الاضمار.

وقد توزع الحذذ مع الاضمار كالتالي :

%0،0	%0،0	%3،16	%0،0	%0،0	%11،76

ونلاحظ ان الحذذ والاضمار قد وردا في كل من العروض والضرب معا ،على عكس الحذذ الذي اقتصر على العروض فقط ،وقد كان في الضرب اكثر منه في العروض ،وذلك لوجود الضرب الخامس ،وما وجوده في العروض الا لضرورة التصريع في الغالب .

وتوزع التذييل كالتالي :

%0،0	%0،0	%0،0	%0،0	%0،0	%4،97

قد اقتصر على الضرب وحده ،وقد اشرنا من قبل الى انه استعمال شاذ ،ولعل هذا هو السبب في تواضع نسبته .

وقد توزع الوقص على النحو التالي :

%0،45	%0،0	%0،0	%0،0	%0،0	%0،0

ومن الواضح ان الوقص قليل جدا ،وانه لم يرد الا في التفعيلة الاولى من الصدر ،ومن المعروف انه صالح اذا قل (1) ،وربما يرجع السبب في وروده في الابتداء الى الحاجة للتنوع في الابتداء

(1) المعيار في اوزان الاشعار ،ص 54 .

وقد توزع الخزل كالتالي :

%0،45	%0،45	%0،0	%0،0	%0،0	%0،0

وواضح انه ورد في المصراع الاول ولم يرد في الثاني ،وان وروده قد وقع في الحشو بنسبة واحدة في كل من التفعيلة الاولى والثانية ،واذا كنا قد اشرنا من قبل الى انـــه قبيح الا أننا نرى أنه قليل ،وان نسبته لا تكاد تذكر ،مما يقلل من شذوذه .

وقد توزع القطع كالتالي :

%0،0	%0،0	%0،90	%0،0	%0،0	%9،95

ولا شك ان وروده في الضرب راجع أساسا الى ان الضرب الثاني مقطوع ،وان وروده في العروض راجع الى التصريع .

وقد توزع الخرم بعد الوقص(1) كالتالي :

%0،0	%0،0	%0،45	%0،0	%0،0	%0،0

وواضح انه لم يرد الا في العروض ،ولعل السبب في ذلك راجع العروض الثانية الحذاء .

وقد توزع الاضمار مع القطع بدون تسكين لام مستفعل كالتالي :

%0،0	%0،0	%0،45	%0،0	%0،0	%0،0

والذي يمكن ان نستخلصه مما سبق ان الشعراء ،وان حاولوا ان يراعوا تشكيلات الكامل وما يطرأ عليها من زحاف وعلة ،فانهم لم يضبطوا أدواتهم الفنية ضبطا دقيقا ،وربما يعـــود السبب الى ان غالبية الشعراء شباب لم تكتمل تجاربهم .

واذا انتقلنا من التام الى المجزوء فاننا لا نكاد نجد اختلافا يذكر ،فقد ورد المجزوء في 90 قصيدة بنسبة 21،27 % وبابيات عدتها 2889 بيتا بنسبة 22،87 % ،وبمعدل قـدره 32.1 بيتا في القصيدة والواحدة .

وواضح ان نسبة الاتجاه الى المجزوء أقل من نسبة الاتجاه الى التـام ،وكذلك نسبة الكثافة ،بينما ارتفع معدل القصيدة بمعدل 3.14 بيتا .

---

(1) الاضمار مع الحذذ .

ولا شك ان الاتجاه الى المجزوء وكثافته يعادل التوجه العام الى الكامل وكثافته ولكن المعدل يرتفع بـ 2،25 بيتا في كل قصيدة • ومن هنا فانه يمكن القول بأنه كلما كان التوجه الى المجزوء كلما كان يرتفع معدل القصيدة •

وقد حللنا منه 14 قصيدة هي : لا أمن دون الفتح[1]، المدينة البحر الربيع[2]، ليلاك[3] ودادا[4]، فرحـــة[5]، برقية الى فتى العروبة[6]، لن نخاف من الوعيد[7]، سورية والجزائر[8]، شعب الله[9] الزمان واهلـــه[10]، الجبهة الجزائرية للدفاع عن الحرية[11]، قطان محمود[12]، لغـــني[13]، موكب الاحلام[14] وقد وجدنا ان التفعيلات الاربع مزاحفة جميعها بنسبة 97،63٪ ، وان الزحافات توزعت كالتالي :

٪67،76	٪52،30	٪49،01	٪86،84

والملاحظة ان الضرب مزاحف اكثر من غيره ، وتليه التفعيلة الاولى ثم الثانية ، وتجـــيء التفعيلة الاولى من العجز في المرتبة الاخيرة • وبعبارة أخرى فان الزحاف يتدرج فـــي الانخفاض من الثانية الى الثالثة ، ويرتفع فجاة الى قريب من ضعف المزاحفة في التفعيلـــة

---

(1) اغنيات النخيل ، ص43 •
(2) تامل في وجه الثورة ، ص13 •
(3) أنت ليلاي ، ص187 •
(4) ديوان محمد العيد ، ص31 •
(5) السائحي محمد الاخضر عبد القادر ، الكهوف المضيئة ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1971 ، ص85 •
(6) الغماري مصطفى محمد ، عرس في ماتم الحجاج ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1983 ، ص55 •
(7) ابن رقطان محمد ، الحان من بلادي ، العدد 41 ، ملحق مجلة آمال ، سبتمبر اكتوبر 1977 ، ص63 •
(8) ديوان ابن العنفون ، ص89 •
(9) الزمن الاخضر ، ص313 •
(10) المنظار ، ص18 •
(11) ديوان ابن رحمون ، ص148 •
(12) ديوان ابي الحسن ، ص79 •
(13) ديوان سحنون ، ص319 •
(14) شريط عبد الله ، الرماد ، ص133 •

الثالثة ،ولا شك ان ارتفاع نسبة الزحاف في الضرب راجعة أساسا الى تعدد الاضرب ووصولها الى أربعة أنواع •

ويمكن الملاحظة ايضا بان حشو الصدر اعلى من حشو العجز في الزحاف ،وربما يرجع السبب في ذلك الى ان العروض الثالثة واحدة ،بينما التنوع في الابتداء يساعد على كثرة المزاحفة في التفعيلة الاولى من الصدر ،بينما تنوع الاضرب قلل من المزاحفة في حشو العجز •

وقد احتوى الزحاف على الاضمار والوقص والتذييل والقطع والترفيل والقطع مع الاضمار والقطع مع الاضمار بدون تسكين لام مستفعل ،وقد توزعت الزحافات بالنسب التالية :

الاضمار 47،45٪ الوقص 32،0٪ القطع 96،4٪ التذييل 12،9٪ الترفيل 3،14٪ القطع مع الاضمار 96،2٪ والقطع والاضمار بدون تسكين اللام 32،0٪ •

ومن الواضح ان الاضمار يجيء في المرتبة الاولى في كل من التام والمجزوء معا ،ويلي الاضمار في المجزوء الترفيل ثم التذييل ثم القطع ثم القطع مع الاضمار ثم الوقص •

وقد توزع الاضمار على النحو التالي :

٪67،75 ٪49،01 ٪48،68 ٪16،44

ولا ريب ان الاضمار في الصدر أعلى منه في العجز ،وانه يتدرج في الانخفاض حتى نهاية المصراع ،وان وروده كان اكثر ما يكون في التفعيلة الاولى من الصدر ،وان اقل ورود له قد وقع في الضرب ،ومعنى هذا انه كلما ابتعد عن الضرب كلما ارتفع ،وربما يرجع السبب في قلة تواتره في الضرب الى ان الضرب يتعرض للتذييل والترفيل وغيرهما من الزحافات والعلل كالقطع بينما لا تتعرض التفاعيل الاخرى لهذه الزحافات والعلل ،مما يساعد على ارتفاع الاضمار في هذه التفاعيل •

اما الوقص فقد توزع كالتالي :

٪0،0 ٪0،32 ٪0،0 ٪0،32

ومن الواضح انه لم يرد الا في العروض والضرب ،وان وروده كان متواضعا الى حد كبير وربما لما في قلته من صلاحية ،فقد كان الوقص في المجزوء قريبا منه في التام •

وقد توزع التذييل كالتالي :

٪6،77	٪0،0	٪2،95	٪0،0

وواضح ان التذييل قد وقع في العروض والضرب ،واذا كان من الطبيعي ان يرد في الضرب فان وروده في العروض ليس غريبا ،وذلك لان التصريع يتطلب ذلك . ومما يؤكد ما ذهبت اليه ان نسبته فيها قليلة بالقياس الى نسبته في الضرب. ومن الواضح ان نسبة وروده في الضرب قليلة بالقياس الى الاضمار،وربما كان ذلك راجعا الى انتشار الاضمار في الكامل أكثر من غيره من الزحافات والعلل .

اما الترفيل فقد كان على النحو التالي :

٪14،30	٪0،0	٪0،0	٪0،0

ومن الواضح انه ورد في الضرب فقط دون العروض،وانه ورد بنسبة أكبر من نسبة التذييل ،واذا كان من الطبيعي ان يرد في الضرب ،فان عدم وروده في العروض يرجع اساسا الى عدم وجود التصريع .

وقد توزع القطع كالتالي :

٪4،96	٪0،0	٪0،0	٪0،0

من خلال هذا التوزيع يمكن الملاحظة بان اكتفاءه بالعروض بديهي ومألوف،لان الضرب التاسع مجزوء مقطوع،وان عدم التصريع هو السبب في عدم وروده في العروض.

وقد وقع القطع والاضمار كالتالي :

٪2،96	٪0،0	٪0،0	٪0،0

ولا ريب ان وروده في الضرب دون غيره من التفاعيل آمر مفهوم بسبب الضرب المجزوء المقطوع،وانعدام القطع في الحشو،اما عدم وروده في العروض فلان العروض مجزوءة صحيحة لا تحتاج الى قطع .

أما الاضمار مع القطع بدون تسكين اللام فقد توزع كالتالي :

٪0،0	٪0،32	٪0،0	٪0،0

ومن الواضح انه ورد بنسبة متواضعة في أول العجز،واذا لم يكن القطع جائزا في الحشو

فان وروده بالنسبة المتواضعة لدليل على ان الاتجاه فيه كان نتيجة لشيء من العجلة في التدرب على الإيقاع.

ومما لا شك فيه بعدما سبق ان نام الكامل ومجزوءه قد استعانا في المزاحفة بما هو جائز وبما لا يجوز، وانهما قد لجآ الى الحسن والمكروه معا، الامر الذي يؤكد ما ذهبنا اليه من قبل، وهو ان الاستعداد للكامل ما زال يحتاج الى شيء من الجهد.

3 ـ المتقـــــارب.

3 : 1 نسبة شيوع البحـــــر.

اذا كان احتلال الكامل للمرتبة الاولى أمرا طبيعيا ومقبولا بحكم تصاعد الاهتمام به فان مجيء المتقارب في المرتبة الثانية هو الطفرة التي تلفت النظر، وتجعله لا يتميز بها عن غيره من الاشعار في الاقطار العربية، وانما تجعله يتميز بها عن الشعر العربي في مختلف العصور.

فقد كانت نسبته في الجاهلية 24،6٪ (1) وفي القرن الاول من الهجرة 18،3٪ (2) وفي القرن الثاني 56،1٪ (3) وفي النصف الاول من القرن الثالث 61،3٪ (4)، وقد وردت نسبته في الشعر العراقي الحديث 49،2٪ (5) وفي الشعر المصري المعاصر 44٪ (6) وفي شعر الارض المحتلة 2،8٪ (7)

ومن الواضح ان الاهتمام به كان دائما متواضعا، وانه لا يستقر على درجة خاصة، وانما

---

(1) الشاعرية العربية، ص205، نقلا عن براولنج، وقد توصلت الى النسبة بعد جمع النسب التي اوردها لمختلف الشعراء وتقسيم الحاصل على عدد مرات الجمع.
(2) الشاعرية العربية، ص208 ـ 209، نقلا عن فادية، والنسبة تحصلت عليها بعد عمليتي الجمع والتقسيم.
(3) المصدر نفسه، ص212، وقد توصلت الى النسبة بنفسي بعد الجمع والتقسيم.
(4) المصدر نفسه، ص217، وقد توصلت بنفسي اليها بعد الجمع والتقسيم.
(5) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص235.
(6) موسيقى الشعر، ص 199 ـ 207.
(7) ابو اصبع صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979، ص389.

وانما تراه يرتفع مرة ويهبط اخرى من دون ضابط ،ولكنه في ارتفاعه لا يصل ابدا الى حد الشهرة .

وربما كان السبب في تواضع تواتره انه من الاعاريض الساذجة المتكررة الاجزاء[1] التي لا يطرأ على تفعيلاتها من الزحافات والعلل ما يفرضها على اختيارات الشعراء وربما لتقارب أجزائه الخماسية بعضها من بعض، وربما لقدم الاجزاء الخماسية الساذجة وتطور الاوزان من البسيط الى المركب ،ومن الخماسي الى السباعي ،بدليل اهمال الخليل للمتدارك ،وهو شقيق المتقارب وزميله في الدائرة الخامسة .

واذا كنا لا نستطيع تعليل تواضع تواتره في الشعر العربي تعليلا كافيا ،فانه يمكن ايجاد مبررات كافية لبيان احتلاله في الشعر الجزائري المعاصر المرتبة الثانية بعد الكامل مباشرة ،ولا شك ان اهتمام مفدي زكريا به أحد الاسباب الهامة في ارتفاع تواتر المتقارب فقد كتب فيه 113 قصيدة ،أي نحوا من ثلث مجموع الاشعار التي كتبت فيه ،ويضاف الى ذلك وان كان في الدرجة الثانية اهتمام كل من محمد الاخضر السائحي ،وسليمان جوادي وأحمد سحنون . على ان سليمان جوادي في اهتمامه به يتفرد عن زميليه من حيث كتابته ديوانه ثلاثيات العشق الآخر على المتقارب وحده لم يشاركه فيه بحر آخر، ومن حيث ارتفاع نسبة تواتره في شعره ،فقد وصلت 61،59٪ وهي اعلى نسبة يتواتر بها المتقارب عند شاعر ،حتى عند مفدي زكريا ،ويمكن الاضافة بان ارتفاع اسهم المتقارب في التشكيل الجديد قد أثر على التشكيل المألوف وجعله يهتم بالمتقارب الى حد احتلال المرتبة الثانيـــة .

على ان تبريرنا وان كان يظل محاولة للفهم فانه لا يمنع من ان المتقارب قد وردت فيه 333 قصيدة بنسبة 16،04٪ وبابيات عدتها 6538 بيتا بنسبة 11،95٪ وبمعدل قدره 19،63 بيتا في القصيدة الواحدة .

ومن الواضح ان تواتره وكثافته ونفسه اقل بكثير من الكامل ،مما يؤكد ان احتلاله المرتبة الثانية ليس نهائيا ،وانما هو قابل للتغير في مرحلة قادمة ،خاصة وان الخفيف لم يقل عنه كثيرا في التواتر، وانه يفوقه في كل من الكثافة والنفس .

---

(1) منهاج البلغاء وسراج الادباء ،ص 268 .

وقد تواتر عند مختلف الشعراء على النحو التالي : يحياوي 88،5٪ ميهوبي 25،6٪ شريط 76،4٪ خرفي 69،16٪ محمد عبد القادر السائحي 49،8٪ ابن العقون 54،44٪ احمد عاشوري 85،42٪ محمد بن رفطان 41،13٪ حمادي عبد الله 28،14٪ محمد العيد 93،3٪ مفدي زكريا 69،38٪ سعد الله 10٪ الغماري 62،6٪ جوادي 61،59٪ محمد الاخضر السائحي 7،21٪ أحمد سحنون 91،11٪ جمال الطاهري 94،52٪ معاش 18،18٪ خمار 79،13٪ ابن رحمون 09،9٪ بوساحة 33،8٪ ابو الحسن 89،3٪ دحو 45،45٪ أبو اليقظان 41،4٪ رمضان حمود 57،8٪ ابن محبوب 16،4٪ احرقاوة 10٪ نورة سعدي 46،38٪ باشوات 30٪ بوحلاسة 63،6٪ عروة 27،27٪ وبوزيد حرز الله 33،33٪ .

واذا كان من الواضح ان نسبته عند بعض الشعراء مرتفعة ، فان ذلك يعني في الاساس ان عدد القصائد ذات التشكيل المألوف قليلة في الدواوين ، فالنسبة عند حرز الله مثلا وصلت 33،33٪ على الرغم من انه لم يكتب عليه سوى قصيدتين ثنتين ، وان نسبته عند دحو بلغت 45،45٪ وهو لم يكتب عليه سوى خمس قصائد .

3 : 2 نسبة شيوع ضرب من الاضرب .

واذا نظرنا الى نسبة شيوع ضرب من الاضرب ، فاننا نلاحظ من خلال الجدول التالي ان الضرب الاول يحظى باهتمام الشعراء بنسبة 13،35٪ وبكثافة نسبتها 01،27٪

الابيات	الاشعار	غير المألوفة	الصور المألوفة			
			4	3	2	1
	333	59	3	103	51	117
6538		1944	51	2046	731	1766

وبمعدل قدره 15،09 بيتا في القصيدة ، وان الضرب الثالث يجيء من حيث التوجه في المرتبة الثانية بنسبة 93،30٪ وبكثافة نسبتها 29،31٪ وبمعدل قدره 19،85 بيتا في القصيدة ، ثم يجيء غير المألوف في المرتبة الثالثة بنسبة 71،17٪ وبكثافة نسبتها 73،29٪ وبمعدل قدره 32،94 بيتا ، ثم الضرب الثاني بنسبة 31،15٪ وبكثافة نسبتها 18،11٪ وبمعدل قدره 14،33 بيتا ، اما الضرب الرابع فان التوجه اليه ضعيف بنسبة 9،0٪ وبكثافة

نسبتها 78% وبمعدل قدره 17 بيتا • اما الضربان الخامس والسادس فان الشعر الجزائري لم يلتفت اليهما[1] أو يكاد •

ولا شك ان في ايثار الشعر الجزائري الضرب الاول دلالة على ايثاره الصورة الاولى وهي اكمل من الصورة الثانية ، باعتبارها تتوفر على حركات أكثر من الصورة الثانية ، حيث تتعادل الحركات والسكنات ، وربما يرجع السبب في ذلك الى الهروب من التقاء الساكنين •

وبشيء مما ثل يمكن تبرير ارتفاع نسبة الضرب الثالث حين يحذف السبب من التفعيلة فتبقى حركتان وساكن مما يساعد على التغلب على بعض الصعوبات اللغوية •

اما ندرة الضرب الرابع فانها اتباع من ناحية ، على اعتبار أن شيوع هذا الضرب كان باستمرار محدودا الى حد عدم الانتشار ، وانه من ناحية أخرى حين يطرأ البتر يختفي التعليم في التفعيلة ، فالوتد " يعلم التفعيلة "[2] ، وأنه حين يختفي فان التفعيلة نفسها تختفي بتحولها الى مجرد سبب ، كما ان الحذف يكثر من توالي السواكن على حساب المتحركات مما يزيد من الصعوبة حين تكثر السواكن وتزيد عن ثلث المتحركات •

وتجدر الملاحظة ان ارتفاع الاضرب غير المألوفة الى حد احتلالها المرتبة الثالثة في التوجه أمر يحتاج الى تعليل ، ويخيل لي أن السبب في ذلك راجع اساسا الى الجمع بين الاضرب ، حيث يجتمع في القصيدة ضربان ، واكثر ما يكون ذلك بين الثاني والثالث كما يرجع الى الاكتفاء باربع تفعيلات وهو ما لم نجده في كتب العروض ، مما اضطرنا الى جعله في غير المألوف ، وهناك عدد قليل من القصائد اكتفت فيه بخمس تفعيلات •

3 : 3 نسبة شيوع المزاحفـــة •

ولا شك ان تعداد النماذج في الواقع الشعري قد اثر على معرفة التغييرات التي تطرأ على البيت ، وللتغلب على هذه الصعوبة حللنا نماذج مختلفة لكل نوع ، فقد حللنا

---

(1) وردت فيه ثلاث قصائد : أسطورة الوجود لمحمد الاخضر عبد القادر السائحي ، غير ان عروضها كانت مجزوءة تامة ، وضربها كان مرة محذوفا واخرى تاما • والعامل الجزائري لاحمد سحنون ، وكانت عروضها مجزوءة محذوفة ، لكن ضربها كان محذوفا مرة وابتر أخرى ومقصورا مرة ثالثة ، فاختلفتا عن الاصل ، وسراب لسعد الله ولكن ضربها كان مجزوءا تاما •

(2) كتاب العروض ، ص 47 •

من التام باضربه الاربعة ستا وعشرين قصيدة هي : شهرزاد[1] ،شباب البلاد[2] ،العيد[3] احتراق[4] ،أي هم تعاني[5] ،تفاؤل[6] ،هذا السكون[7] ،الكشف[8] ،متى نلتقي[9] ،صورة[10] جداول ليلى[11] ،الدهر كفيل بتنبيه المؤودين[12] ،أنشودة الكشاف[13] ،صلاة ولي[14] ،أحبك[15] اتى امرنا[16] ،قرار[17] ،لحن الوفاء[18] ،الانفجار[19] ، العشق والانتماء الى عالم الرفض[20]

(1) الرماد ،ص114 .

(2) ديوان ابي الحسن ،ص33 .

(3) ديوان محمد العيد ،ص525 .

(4) الزمن الاخضر ،ص131 .

(5) ديوان سحنون ،ص174 .

(6) جرادي سليمان ،أغاني الزمن الهادي ،الموسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر 1983 ص25 .

(7) السائحي محمد الاخضر ،جمر ورماد ، الدار العربية للكتاب ،ليبيا تونس 1981 ص23

(8) خمار يعبد الله ، قصائد غجرية ،الموسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر 1983 ص33 .

(9) بوسلاسة نوار ،انتظار ،مطبعة البعث ،قسنطينة 1979 ،ص84 .

(10) بوساحة مبروكة ،براعم ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر 1969 ص37 .

(11) الغماري مصطفى محمد ، بوح في موسم الاسرار ، لا فوميك ،الجزائر 1985 ص45 .

(12) رمضان حمود ،حياته واشعاره ،ص184 .

(13) ديوان ابن رحمون ،ص103 .

(14) عاشوري احمد ،البحيرة الخضراء ،ص49 ، (د ،ط ،د ،د ،ت) ،ولكن الشاعر يكتب بخطه انها مطبوعة بالبعث سنة 1981 .

(15) السائحي محمد الاخضر عبد القادر ،واحة الهوى ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1973 ،ص27 .

(16) زكريا مفدي : الياذة الجزائر ، منشورات وزارة التعليم الأصلي الجزائر 1973 ص 95

(17) دحو العربي ،تعالي ايها الطوفان ، دار المطبعة والنشر الارزاسية ،باتنة (د ،ت) ،ص33 . العنوان موضع

(18) الاضواء الخالدة ،ص35 .

(19) أوراق ،ص53 .

(20) حرز الله بوزيد ،مواويل للعشق والاحزان ، الموسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر 1984 ،ص53 .

مدوعة الحرب(1) ،بلادي البيضاء(2) ،قدرة اللـه(3) ،الواقع المرير(4) ،اذا حييت يوماً(5) وكأن لم يكن(6).

وقد وجدت النسب التالية مزاحفة بنسبة

%80،21 %14،97 %30،25 %37،74 %50،64 %22،47 %30،86 %32،64 %37،47

وواضح ان الضرب أكثر الاجزاء مزاحفة ،وربما يرجع السبب في ذلك الى كثرة ما يقع عليه من تغيير بحكم تعدد صوره كأن يكون صحيحا ومقصورا مردوفا ومحذوفا وأبتر.

ويلي الضرب العروض الا ان الفرق بينهما كبير وشاسع يصل الى %29،57 ،وربما يرجع السبب في قلة مزاحفتها بالنسبة الى الضرب انها صحيحة لا يطرأ عليها من التغييرات الا القبض والحذف(7) ،بينما تطرأ على الضرب أربعة انواع.

وتجدر الملاحظة ان التفعيلة التي تسبق الضرب اقل التفاعيل مزاحفة ،ويليها التفعيلة التي تسبق العروض ،بينما تتفق التفاعيل الاخرى في النسبة ،ولعل السبب في قلة مزاحفتها قلة الجوازات في الحشو ،واقتصارها على القبض ،لان الخرم والثرم نادران "في المتقارب"(8)

واذا نظرنا الى الزحافات فان القبض يجي في الرتبة الاولى بنسبة %28،15 ،وقد توزع على مختلف التفعيلات كالتالي :

%39،46 %14،68 %29،67 %37،16 %18،28 %22،47 %30،86 %32،64

ولا شك انه في العجز اكثر من الصدر ،وانه في الصدر يتدرج في الانخفاض بعد التفعيلة الاولى ثم يرتفع فجأة في اول وحدات العجز الى اعلى مما ابتدا به ،وعلى العكس من ذلك فانه يظل في العجز ينخفض حتى يصل في الضرب الى اعلى نسبة ،ومن المعروف ان القبض في المتقارب "حسن"(9).

(1) ذكرى وبشرى ،ص35 .

(2) سعدي نورة ،جزيرة حلم ،دار البعث قسنطينة ،1983 ،ص10 .

(3) المنظار ،ص17 .

(4) ديوان ابن العقون ،ص97 .

(5) تأمل في وجه الثورة ،ص 41 .

(6) زمن الرحيل ،ص113 .

(7) الخليل ،معجم في العروض ،ص108 .

(8) الخليل ،معجم في علم العروض ،ص109 .

(9) المعيار في اوزان الاشعار ،ص92 .

ويجيء الحذف في المرتبة الثانية بعد القبض بنسبة 46،24٪ وهي نسبة قريبة من نسبة ورود القبض، وقد توزع الحذف على التفعيلات كما يلي :

٪40،75 ٪0،0 ٪0،29 ٪0،0 ٪32،36 ٪0،0 ٪0،0 ٪0،0

ومن الواضح انه كاد يقتصر على العروض والضرب لولا التفعيلة الثانية في حشو العجز ، واذا عرفنا ان الحذف علة فانه من البديهي ان يكون اللجوء اليه في الحشو امرا غير مألوف في العروض ، غير ان الباحث تهمه الملاحظة الاساسية وهي ان الحذف يقع في الضرب اكثر مما يقع في العروض ، وان نسبة وروده في العروض اكبر من ان تحدث بسبب الترصيع ، ولا شك ان ارتفاع نسبته في العروض دليل على عدم الاستعداد الكافي للدخول الى المتقارب . اما ارتفاع نسبة تواتره في الضرب فان ذلك أمر طبيعي لا لان الضرب يقع فيه الحذف فقط ، وانما لان الضرب الثالث اكثر انتشارا بعد الضرب الاول من غيره من الاضرب مما يساعد على ارتفاع نسبة الحذف .

وقد وقع الثلم " عولن " بنسبة 0،29٪ وقد وقع كالتالي :

٪0،0 ٪0،0 ٪0،29 ٪0،29 ٪0،0 ٪0،0 ٪0،0 ٪0،0

ومن الواضح ان وقوعه قليل ونادر ، ولكنه على الرغم من ندرته قد حدث في حشو العجز وانه قد وقع في تفعيلتين متتاليتين ، ومن المعروف انه لا ينبغي ان يقع في حشو العجز وانما يقع في تفعيلة الحشو الاول من الصدر ، ولا شك ان وقوعه في العجز أمر غير مألوف مما يدل على ان الاستعداد للمتقارب لم يكن تاما ، اما وقوعه في التفعيلة الثانية فدليل جديد على ان الاستعداد للمتقارب يتطلب الاستكمال .

أما الشرم فقد وقع بنسبة 0،29٪ ، وقد كان كما يلي :

٪0،0 ٪0،0 ٪0،0 ٪0،0 ٪0،0 ٪0،0 ٪0،0 ٪0،29

وواضح ان نسبة تواردة متواضعة ، وهي نسبة تتفق ونسبة ندرة وروده في المتقارب ، على انه تجدر الملاحظة بانه قد وقع هذه المرة في اول تفعيلة في البيت ، على عكس ما حدث في الثلم ، وهو أمر يدل على ان الاستعداد للمتقارب هنا تام .

أما فعلن بتحريك العين(1) فقد وقعت بنسبة 0،29٪ وكانت كما يلي :

٪0،0 ٪0،29 ٪0،0 ٪0،0 ٪0،0 ٪0،0 ٪0،0 ٪0،0

---

(1) نسبة الخبن في فاعلن ، أي حذف الثاني السكان .

ومن البديهي ان نلاحظ ان هذا الزحاف غريب على المتقارب ، فهو يقع حين تكون فاعلن أحد أجزاء البحر كما هو الحال في المتدارك والبسيط مثلا ، ولا شك ان مجيئه وان كان قليلا دليل آخر على ان الاستعداد للمتقارب لم يكن كافيا ، ولكن ذلك لا يمنع من الاشارة الى ان ندرة وروده يمكن ان تخفف من حدة وقوعه .

ولا ريب ان الملاحظة الاساسية في تام المتقارب من حيث تواتر الزحافات والعلل ان الشعر الجزائري قد جمع من الزحافات ما يقبله وما لا يقبله ، ولكن الزحافات الحسنة أكثر من النادرة والغريبة ، وهي ملاحظة تشبه الملاحظة التي سجلناها في الكامل .

اما المتقارب المجزوء فقد حللنا منه ثلاث قصائد هي : أسطورة الوجود (1) ، سراب (2) والعامل الجزائري (3) فوجدنا انها مزاحفة بنسبة 59،0 ٪ وقد توزعت كالتالي :

٪ 90 ٪ 0،0 ٪ 70 ٪ 55 ٪ 12،5 ٪ 67،5

ومن الملاحظ ان التفعيلة الاولى في كل من المصراعين اكثر من الثانية ، وان الثالثة أكثر من الثانية ، وكأن القصائد تتماوج لتصل في الضرب الى اعلى نسبة في المزاحفة وبديهي ان تكون نسبة المزاحفة في الضرب اعلى منها في غيره من التفاعيل ، وذلك لان العلة التي تلحق به لازمة مما يساعد على ارتفاع المزاحفة ، وزاد في ارتفاعها ان القصائد التي حللناها لم تخضع خضوعا نهائيا لقواعد العروض ، ولعل هذا ما يفسر من ناحية أخرى نسبة 10٪ التي نقصت من المزاحفة ، والتي كان يجب ان تكون النسبة فيها 100٪ على اعتبار ان ضربي المجزوء الاول مجزوء محذوف ، وان الثاني مجزوء أبتر ، ولولا خروج الواقع الشعري عن قواعد العروض لكانت نسبة المزاحفة في الضرب 100٪ .

والملاحظة الثانية ان المزاحفة في العجز كانت اعلى منها في الصدر على الرغم من سلامة التفعيلة الثانية فيه من ناحية ، وعلى الرغم من مزاحفة الاجزاء الثلاثة في الصدر من ناحية أخرى ، وربما يرجع السبب في ذلك الى قرب العجز من قرار النغم .

اما اذا نظرنا الى أنواع الزحافات والعلل فاننا نلاحظ ان القبض والقصر والحذف هي الزحافات التي طرأت على المتقارب المجزوء ، وقد ورد القبض بنسبة 37، 44٪ وتوزع

---

(1) ألوان من الجزائر ، ص10 .

(2) ديوان سحنون ، ص310 .

(3) الزمن الاخضر ، ص51 .

كالتالـــــي :

٪6765 ٪1265 ٪2765 ٪70 ٪060 ٪060

وواضح ان القبض قد استقطب جميع المزاحفة في التفعيلة الاولى والثانية والرابعة اما عدم استقطابه المزاحفة في التفعيلة الثالثة فيرجع الى انها العروض ، ومن المعروف ان عروض المجزوء محذوفة مما لا يمكن معها القبض ، ولكن القبض ورد على الرغم من عدم جوازه والسبب في ذلك عدم الاستعداد الكافي للمتقارب ، ولكن عدم الاستعداد يقابله في اللحظة نفسها الاستعداد في الضرب ، فامتناع الضرب عن المزاحفة في الواقع الشعري امتثال للنظرية الشعرية ، ومعنى هذا أن الشعر يحسن الاستعداد مرة ولا يجيده ثانية كما سبق ان لاحظنا من قبل ، ولكن الغريب في الملاحظة ان القبض لم يات ولو مرة واحدة في التفعيلة التي تسبق الضرب ، وهو على الرغم من صحته كما أشار ابن السراج الشنتريني(1) ، الا ان القصائد الثلاث قد التزمت عدم مزاحفته انسجاما مع النظرية الشعرية ، على الرغم من ان الاخفش قد أجازه(2) مما يؤكد ما قد ذهبنا اليه من ان الاستعداد للايقاع متفاوت الى حد التناقض .

اما القصر فانه يأتي في المرتبة الثانية بعد القبض ، وقد ورد بنسبة 3765 ٪ وقد توزع كالتالي :

٪060 ٪060 ٪1765 ٪060 ٪060 ٪5765

واذا لم يكن من المنطقي ان يقع في الضرب والعروض بحكم عدم قابليتهما له فـــــي النظرية ، الا ان الواقع الشعري قد اورده على خلاف ما تتطلبه العروض .

وقد جاء الحذف في المرتبة الثالثة بنسبة 2125 ٪ وقد توزع على النحو التالي :

٪060 ٪060 ٪10 ٪060 ٪060 ٪3265

ولا شك ان الحذف جائز في المجزوء سواء في العروض أو في الضرب ، لان العروض مجزوءة محذوفة ، ولان أحد ضربيهما مثلها مجزوء محذوف ، ولكن الملاحظة الملفتة للنظر ان وقوعه في العروض اقل من وقوعه في الضرب ، على الرغم من ان النظرية العروصية تفرض عكس ذلك ، لان العروض في الضربين الخامس والسادس المجزوئين واحدة ، بينما الضرب فيهما

---

(1) المعيار في أوزان الاشعار ، ص92 .

(2) المصدر نفســــــــــه ، ص92 .

مجزوء محذوف مرة ،ومجزوء أبتر مرة ثانية ،ولا تعليل لذلك الا ان نشير الى اختلاف الواقع الشعري عن قواعد العروض في مجزوء المتقارب تماما كما هو الحال في التام .

وبالنظر الى المتقارب الذي يتكون من خمس تفعيلات ،فقد حللنا منه قصيدة واحدة هي عودة المبعدين لاحمد سحنون (1) ،وقد وجدنا انها مزاحفة بنسبة 56،24 ٪ وقد توزعت الزحافات كما يلي :

٪100 ٪0 ٪100 ٪16،66 ٪18،33

ومن الواضح ان التفعيلات مزاحفة الا الرابعة ،وربما يرجع عدم مزاحفتها الى طبيعة التراكيب في القصيدة ،فاغلبها اعتمد على المضاف والمضاف اليه ،وفي الابيات الثلاثة التي لم تخضع للمضاف والمضاف اليه عوضت بافعال ساعدت على سلامة التفعيلة من المزاحفة .

وواضح ايضا ان التفعيلة الثالثة والخامسة مزاحفتان بنسبة 100 ٪ ،وربما يرجع ذلك الى ان الشاعر قد اعتبر الثالثة عروضا والرابعة ضربا كما يشير الى ذلك توزيع التفعيلات على البيت ،فقد وضع الثلاث الاولى معا ثم فصل بينها وبين التفعيلتين الاخريين بالمساحة بين الصدر والعجز ،ومن المعروف ان العروض والضرب اكثر امكانية للمزاحفة بحكم لزوم العلة التي تطرأ عليهما .

ويتصل بهذه الملاحظة ان المزاحفة في الصدر قد شملت التفاعيل الثلاث ،بينما اكتفت في العجز بالضرب فقط ،وان المزاحفة قد تصاعدت في الصدر حتى وصلت نهايتها في العروض ،بينما انتقلت في العجز نقلة فجائية وكبيرة دفعة واحدة بدون تدرج .

وقد توزعت المزاحفة على القصر والقبض والحذف ،وقد ورد القصر بنسبة 49،99 ٪ وتوزع كالتالي :

٪66،66 ٪0،0 ٪33،33 ٪0،0 ٪0،0

ونلاحظ انه اقتصر على العروض والضرب ،ولكنه كان في الضرب ضعف نسبته في العروض على خلاف الاصل .

وقد ورد الحذف بنسبة 37،49 ٪ ،وقد توزع كالآتي :

٪33،33 ٪0،0 ٪41،66 ٪0،0 ٪0،0

---

(1) سحنون احمد ،الديوان ،ص309 .

ولا شك ان وروده في العروض اعلى من وروده في الضرب أمر طبيعي اذا اعتبرنا بشيء من التجاوز ان القصيدة مجزوءة ، حيث العروض واحدة والضرب نوعان ، مما يرفع من نسبة مزاحفة العروض ، ويقلل من نسبة مزاحفة الضرب .

وقد جاء القبض بنسبة 24،99 ٪ وقد توزع كما يلي :

٪33،33 ٪0،0 ٪25 ٪16،66 ٪0،0

وواضح ان الابتداء في كل مصراع خال من المزاحفة ، ثم تتدرج المزاحفة في الصعود الى ان تصل اعلى نسبة لها في كل من العروض والضرب . وواضح ايضا ان نسبتها في الضرب تصل الى ضعف نسبتها في العروض على خلاف القواعد العروضية ، مما يدل مرة أخرى على ان الواقع الشعري في المتقارب المتكون من خمس تفعيلات لم يختلف عما أشرنا اليه في كل من المتقارب التام والمجزوء .

وفي المتقارب المشطور حللنا ست قصائد هي : أنشودة النضال الجديد(1) ، يا فؤادي(2) رحلة بدون حدود(3) ، أغنية العودة(4) ، شباب الجزائر(5) ، وثورة القطيع(6) . وقد وجدنا انها مزاحفة بنسبة 31،42 ٪ ، وقد توزعت الزحافات على الوحدات كما يلي :

٪56،94 ٪13،9 ٪25 ٪30،55

ونلاحظ ان الضرب اكثر التفعيلات مزاحفة ، وان المزاحفة في التفعيلة الاولى من الصدر اعلى منها في كل من العروض والتفعيلة الاولى من العجز ، ولا شك ان انخفاض نسبة المزاحفة في العروض عن كل من الضرب والتفعيلة الاولى راجع الى انها جاءت في الغالب تامة كما لو لم تكن عروضا ، وان الضرب قد زوحف بنسبة مرتفعة ، وذلك لتقبله القصر والحذف باعتباره ضربا .

اما انواع الزحافات والعلل فانها اشتملت على القبض والحذف والقصر ، وقد ورد القبض بنسبة 21،29 ٪ وتوزع على التفعيلات كما يلي : ٪30،55 ٪20،13 ٪13،19 ٪0،0 .

---

(1) السائحي محمد الاخضر ، اغنيات اوراسية ، الشركة الوطنية ، الجزائر ، ص 55 .
(2) ديوان العيد محمد ، ص 54 .
(3) تعال ايها الطوفان ، ص 7 .
(4) الحان من بلادي ، ص 85 .
(5) انت ليلاي ، ص 109 .
(6) الطاهري جمال ، ملحق الشعر ، مجلة آمال ، اكتوبر 1971 ، ص 65 .

ومن الواضح انه استقطب التفعيلة الاولى من كل مصراع، وانه لم يتعرض للضرب وانه قد وقع في الصدر اكثر مما وقع في العجز، وربما يرجع السبب في وروده على جميع التفعيلات ما عدا الضرب الى ان الضرب لا يأتي مقبوضا، لا في التام ولا في المجزوء.

وقد ورد الحذف بنسبة 62،15٪ وتوزع كما يلي :

0،0٪	4،86٪	0،0٪	26،38٪

ومن الملاحظ انه اقتصر على العروض والضرب، وهما الركنان اللذان يحدث فيهما الحذف، الا انه قد ورد في الضرب بكثرة، بينما كان وروده في العروض محدودا.

اما القصر فقد ورود بنسبة 30،55٪، وكان كما يلي :

0،0٪	0،0٪	0،0٪	30،55٪

ومن الواضح انه اقتصر على موضعه دون ان يتعداه الى جزء آخر، مما يوحي بامتثال الواقع الشعري للنظر العروضي.

ولا شك ان في هذا الامتثال دليل جديد على ان الاستعداد للمتقارب يتفاوت من قسم الى آخر، ومن مزاحفة الى أخرى، وهو تفاوت يتطلب شيئا من المراجعة الضرورية.

4 ـ الخفيف.

4 : 1 نسبة شيوع البحر.

يحتل الخفيف المرتبة الثالثة بقصائد عددها 322 قصيدة، بنسبة 51،15٪ وبابيات مقدارها 9919 بيتا، بنسبة 13،18٪، وبنفس مقداره 30.80 بيتا في القصيدة.

ولا شك ان ارتفاع نسبته في الشعر الجزائري قفزة ثانية بعد المتقارب، والحق ان نسبته في العصور السابقة كانت متواضعة، فقد كانت في الجاهلية 33،16٪[1]، وفي القرن الاول 63،7٪[2]، وفي الثاني 34،46٪[3]، وفي النصف الاول من القرن الثالث كانت 72،8٪[4].

---

(1) الشاعرية العربية، ص 205، نقلا عن براولينج.
(2) المصدر نفسه، ص 208، 209 نقلا عن فادية.
(3) المصدر نفسه، ص 205، 206 نقلا عن فادية.
(4) المصدر نفسه، ص 217، نقلا عن فادية.

ومن الملاحظ انها لم تستقر على حال ،فقد كانت ترتفع مرة ثم تنخفض مرة اخرى ولم يكن يخضع الصعود والهبوط الى قوانين معينة بقدر ما كان يخضع لاختيارات الشعراء .

والملفت للنظر في الخفيف انه صار في العصر محط اهتمام الشعراء ،مما جعل النسبة ترتفع بشكل واضح في مختلف الاشعار العربية المعاصرة ،فقد وصلت نسبته في الشعر العراقي 19،54٪ [1] ،وفي الشعر المصري 21،27٪ [2]

واذا كانت نسبة تواتره في الشعر الجزائري مرتفعة فانها اقل من نسبته في كل من الشعرين العراقي والمصري ،والحق ان الارتفاع في النسبة لا يخضع لتعليل منطقي ،الا ان ملاحظة صفة الامتداد التي يتصف بها الخفيف حيث يبدل التدوير العلاقة بين الصدر والعجز ،ويصبح المصراعان متصلين بلا فترة استراحة قصيرة بين الصدر والعجز قد عملت على ارتفاع الاهتمام به في العصر الحديث ،خاصة وان التدوير منتشر في القصيدة الجديدة الى حد انتشار القصيدة المدورة .

وربما كان لصلته بكل من الرمل والرجز اثر في ارتفاع نسبة تواتره وخاصة بعد ظهور التشكيل الجديد واعتماده على هاتين التفعيلتين ،ومهما كان التعليل ناقصا فان ارتفاع نسبة تواتره امر محتمل ،فقد قال حازم القرطاجني انه يتلو " الوافر والكامل [3] وان فيه " جزالة ورشاقة [4].

ومن هنا فان انتشاره في الشعر الحديث بهذه النسبة دليل على انه قابل لان يكون في المستقبل احد البحور الاكثر ذيوعا .

وقد كتب عليه 27 شاعرا ،توزعت نسبته عند كل منهم كما يلي : بن رقطان 6،09٪ ابو اليقظان 1،47٪ خرفي 31،81 سعد الله 22٪ ،عروة 16،66٪ جوادي 21،15٪ مفدي زكريا 13،99٪ دحو 9،09٪ حمادي عبد الله 7،14٪ يحياوي 22،22٪ بن رحمون 15،55٪ ناصر 26،66 لوصيف 60٪ خباشة 8،82٪ ابن العقون 6،81٪ محمد العيد 15،13٪ رمضان حمود 14،28٪ بن مريومة 33،33٪ سحنون 18،13٪ ابو الحسن 22،07٪ ابو القاسم خمار 13،55٪ مصطفى الغماري 7،18٪ محمد الاخضر السائحي 26،35٪ محمد الاخضر عبد القادر السائحي 8،49٪ بن محبوب 37،5٪ احمد معاش 18،18٪ .

---

(1) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ،ص235 .
(2) موسيقى الشعر ،199 – 207 .
(3) منهاج البلغاء وسراج الادباء ،ص268 .
(4) المصدر نفسه ص269 .

واذا كان من الملاحظ انه يصل في بعض الاحيان عند شاعر واحد الى اكثر من نصف التوجه كما هو الحال عند لوصيف ،فان ذلك راجع أساسا الى قلة التوجه الى العمودي فقد نشر لوصيف خمس قصائد ،من بينها ثلاث على الخفيف ،ولما كانت تجربته في بدايتها فان توجهه الى الخفيف مرحلة وليست نهائية ،ومن هنا فانه يصعب الوصول الى استقراء صحيح من دون تعسف .

4 : 2 نسبة شيوع الاضرب .

واذا انتقلنا الى نسبة تواتر الاضرب فاننا نلاحظ ان الخفيف قد توزع على خمسة اضرب هي : الاول والثالث والرابع والخامس والسادس(1) ،ولم يتوجه ولو مرة واحدة الى الضرب الثاني كما يوضح الجدول التالي :

الصور المألوفة					متدارك	غير مألوفة	الاشعار	الابيات
1	2	3	4	5	6			
301		2	8	1	3	7	322	
9280		42	148	20	142	387		9919

ومن الواضح ان الخفيف قد ضغط بشدة على الضرب الاول ،وهو امر قد لحظه من قبل ابراهيم انيس" لانكاد نرى لهذا البحر الا نوعا واحدا يتبعه كل الشعراء"(2) ،وربما يرجع السبب في ذلك الى كثرة ما ورد عليه من الشعر فاستقر في الذهن ان الخفيف هو الضرب الاول ،فكثر تواتره . ومما زاد في الاهتمام به ان ضربه الصحيح حين يجوز فيه التشعيث فانه يفسح المجال لانتشاره .

اما الصور غير المألوفة فانها راجعة أساسا الى مجيء الخفيف مشطورا ،كما في قصيدة موت الغريب آية في التوسي لرمضان حمود(3) أو عن الفارس لخرفي(4)

(1) أكثر كتب العروض متفقة على أن للخفيف ثلاثة أعارض وخمسة اضرب ،ولكن بعض العروضيين استدرك له " عروضا مجزوءة مقصورة مخبونة لها ضرب مثلها فعولن " انظر المتوسط الكافي ،ص276 .

(2) موسيقى الشعر ،ص121 .

(3) رمضان حمود ،حياته وآثاره ص 173

(4) انت ليلاي ،ص65 .

4 ـ 3 نسبة شيوع المزاحفة .

ولا شك ان ورود الخفيف تاما ومجزوءا ومشطورا جعلنا نقسمه الى ثلاثة أنواع من أجل معرفة زحافات كل نوع وعلله .

وقد حللنا من التام أربعا وعشرين قصيدة هي : بناة المدرسة[1]، الفرحة الكبرى[2]، لغز في الاسنان[3]، ملا ئك الخلد[4]، الله العليم بالاحوال[5]، انتماء[6]، لا تمت[7]، ما بين حافظ ابراهيم[8]، اغنية عشق[9]، لحون اللقاء[10]، خذ فؤادي ولا تسل عن همومي[11]، بسمة الخط[12] في معبد الحب[13]، يا سلاح الجنود[14]، الجزائر تقول[15]، ناشرة الثياب[16]، سلاحنا وسلاحهم[17] 11 ديسمبر 1960[18]، شعبي الكئيب[19]، الى الشاعرة نورة سعدي[20]، الحرية او ضريح النوى[21]

---

(1) ديوان أبو الحسن ، ص63 .

(2) الروابي الحمر ، ص16 .

(3) ديوان محمد العيد ، ص561 .

(4) الزمن الاخضر ، ص47 .

(5) ديوان ابن رحمون ، ص135 .

(6) اغاني الزمن الهادي ، ص31 .

(7) حمر ورماد ، ص74 .

(8) ناصر محمد . زكريا مفدي شاعر النضال والثورة ، المطبعة العربية ، غرداية 1984 ص163 .

(9) قصائد مجاهدة ، 1982 ، ص55 .

(10) الحان من قلبي ، ص29 .

(11) حمادي عبد الله ، تحزب العشق يا ليلى ، دار البعث ، قسنطينة 1982 ، ص53 .

(12) ديوان سحنون ، ص300 .

(13) الحان من بلادي ، ص123 .

(14) أوراق ، ص105 .

(15) المنظار ، ص 23

(16) انت ليلاي ، ص205 .

(17) اغنيات النخيل ، ص 47 .

(18) ذكرى وبشرى ، ص43 .

(19) حمود رمضان ، حياته وآثاره ، ص166 .

(20) تعال ايها الطوفان ، ص39 .

(21) ديوان ابن العقون ، ص45 .

مواكب الريح في بلادي[1] ، العناق الطويـــل[2] ، وحسـرة[3] ، ووجدنا ان جميع اجزائه مزاحفة بنسبة 54,99 ٪ ، وتوزعت كما يلي :

٪24,03	٪85,89	٪46,47	٪40,7	٪89,96	٪42,94

ومن الواضح ان التفعيلة الثانية من كل مصراع هي الاوفر حظا في المزاحفة الى حـد ضعف اي تفعيلة أخرى ، ولا شك ان لذلك صلة بوجود مستفعلن من جهة ، ولوقوعها مرتين بين فاعلاتن من جهة أخرى . وان العروض والضرب اكثر مزاحفة من الجزء الاول في الحشـو وربما يرجع ذلك الى كونهما [illegible] مكررتين في كل مصراع .

اما أقل الاجزاء مزاحفة فهي التفعيلة الاولى ، وربما يرجع السبب في ذلك الـــى طبيعة الابتداء ، فالشاعر في الخفيف ينطلق عاديا ثم يفاجأ بتفعيلتين متغايرتين لا ينتظمهما تكرار متوازن فيكثر من المزاحفة .

ولا شك ان ارتفاع المزاحفة في الجزء الاول من الحشو في الصدر راجع اساسا الى كثرة التدوير .

وقد توزعت على ما هو جائز وما لا يجوز ، وفي الجائز توزعت على الحسن والصالح والقبيح معا ، ففي الحسن كان الخبن اكثر انواع الزحافات تواترا ، وقد وردت نسبته 50,34 ٪

٪22,75	٪84,93	٪45,51	٪38,46	٪88,96	٪21,47

ومن الواضح ان الخبن في مستفعلن ارفع منه في فاعلاتن ، فقد وقع في مستفعلن بنسبـــة 86,94 ٪ بينما وقع في فاعلاتن بنسبة 32,04 ٪ ، وربما يرجع السبب في ذلك الى ان فاعلاتن يحدث فيها من الزحاف اكثر من الخبن ، بينما الخبن في مستفعلن اكثر من غيره من الزحافات وربما يرجع ايضا الى ان مستفعلن ترد مرتين بينما ترد فاعلاتن أربع مرات ، ومن البديهي ان يرتفع في القليل ، واذا نظرنا الى نسبة الخبن في فاعلاتن وحدها وجدناه يتوزع كالتالي :

٪22,75 ـ ٪45,51 ٪38,46 ـ ٪21,47

وواضح انه يقع في المعروض واول العجز اكثر مما يقع في غيرهما ، ولعل السبب في ذلـك

(1) تأمل في وجه الثورة ، ص43 .
(2) الكتابة بالنار ، ص48 .
(3) الرماد ، ص67 .

راجع الى تجاورهما وما يحدث فيهما من تدوير، في حين ان مستفعلن تجاور التفعيلتين الثانيتين •

اما الكف فقد ورد بنسبة 16،17 ٪ وتوزع كالتالي :

%0،96 %0،32 %0،0 %26،24 %0،0 %0،0

وواضح انه وقع في فاعلاتن أكثر مما وقع في مستفعلن، وانه لم يقع في العروض والضرب لامتناع الضرب عن الكف [1] ، ولان العروض تامة صحيحة او مجزوءة محذوفة ، والسبب في قلة الكف المعاقبة بين الكف والخبن لانه " لا يجوز الخبن مع الكف" [2] ، فكف جزء يمنع خبن الذي يليه ، ولما كان الخبن اكثر الزحافات فقد قل الكف •

وقد وقع التشعيث بنسبة 10،89 ٪ وقد توزع كما يلي :

%0،0 %0،0 %0،64 %0،0 %0،0 %21،15

وواضح انه وقع في الضرب اكثر من العروض، وذلك لانه يلحق بالضرب دون العروض وما وروده في العروض الا بسبب التصريع •

اما الشكل فقد وقع بنسبة 0،32 ٪ وتوزع كالتالي :

%0،32 %0،0 %0،0 %0،0 %0،0 %0،0

ولعل في ندرة وروده مما يقلل من قباحته على رأي اهل العروض •

وورد فاعلن بنسبة 0،32 ٪ وتوزعت كالتالي :

%0،0 %0،32 %0،0 %0،0 %0،0 %0،0

ووردت فع بنسبة 0،32 ٪ وكانت كالتالي :

%0،0 %0،0 %0،0 %0،0 %0،0 %0،32

ووردت فعولن بنسبة 0،32 ٪ وتوزعت كالتالي :

%0،0 %0،32 %0،32 %0،0 %0،0 %0،0

وواضح من جملة الزحافات السابقة تفاوت الاستعداد في الخفيف، كما هو الحال في كل من الكامل والمتقارب •

---

(1) المعيار في اوزان الاشعار ، ص78 •
(2) الهاشمي أحمد ، ص87 •

اما المجزوء فقد حللنا منه ست قصائد هي : هاتف[1] ،حارس الشرق غاب[2] ،مسلم ولكن[3] اين ليلاي[4] ،الوصفة[5] ، نشيد بنت الجزائر[6] ،فوجدنا ان أجزاءه جميعا مزاحفة ،وان نسبة الزحاف كانت 36٫69٪ وقد توزعت كالتالي :

٪100	٪38٫73	٪100	٪38٫73

ومن الواضح ان العروض والضرب اكثر مزاحفة من اول كل مصراع ،وانهما لم يأتيا سليمين ولو بنسبة ضئيلة ،ولا شك ان كونهما نهاية لكل مصراع ووقفة استراحة هو الذي ساعد على مزاحفتهما اكثر من الجزء الاول ،وربما كانت طبيعة مستفعلن سببا في كثرة مزاحفتها ،فهي لم ترد صحيحة مرة واحدة ،ولعل في مزاحفتهما ما قلل من مزاحفة غيرهما للمعاقبة ولعدم جواز الخبن والكف .

وقد كان الخبن اهم انواع الزحاف ،فقد ورد بنسبة 38٫28٪ وتوزع كالتالي :

٪30٫63	٪30٫63	٪59٫45	٪32٫43

وواضح انه قد وقع في مستفعلن اكثر مما وقع في فاعلن ،وانه في مستفعلن قد وقع في العروض اكثر مما وقع في الضرب . وانه في فاعلاتن قد وقع في الجزء الاول من الصدر أكثر من الجزء الاول من العجز .

وورد الكف بنسبة 4٫5٪ توزع كما يلي :

٪0٫0	٪3٫6	٪0٫0	٪5٫40

وواضح انه اقتصر في المجزوء على فاعلاتن دون مستفعلن .

وقد وقع الشكل بنسبة 2٫7٪

٪0٫0	٪4٫5	٪0٫0	٪0٫9

وقد وقع الخبن والقصر بنسبة 12٫61٪

٪14٫41	٪0٫0	٪10٫81	٪0٫0

---

(1) ديوان ابن العقون ،ص76 .
(2) ديوان سحنون أحمد ،ص315 .
(3) عرس في مأتم الحجاج ،ص21 .
(4) ديوان العيد محمد ،ص41 .
(5) انت ليلاي ،ص 20 .
(6) زكريا مفدي ،اللهب المقدس ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1983 ،ص93 .

وقد ورد فعول بنسبة 31 15٪

٪14،41	٪0،0	٪22،52	٪0،0

وجاءت فعل بنسبة 91 18٪ وتوزعت كالتالي :

٪30،63	٪0،0	٪7،2	٪0،0

ووقع التذييل بنسبة 41 14٪

٪14،41	٪0،0	٪0،0	٪0،0

ووقع فعلن بنسبة 8 1٪

٪1،8	٪0،0	٪0،0	٪0،0

وواضح ان الخفيف المجزوء يتفق مع الخفيف التام في كثرة الزحافات وتنوعها ، وانه جمع فيها بين ما يجب وما لا يجب .

وفي الخفيف المشطور حللنا قصيدة واحدة هي "موت الغريب" آية في البؤنو(1) فوجدنا ان تفعيلاتها مزاحفة جميعا بنسبة 44٪ ، وقد توزعت عليها كما يلي :

٪30	٪90	٪12

وواضح ان مستفعلن فيه مزاحفة أكثر من ضعف مجموعي الزحاف في فاعلاتن ، وربما يرجع السبب الى وقوعها بين فاعلاتن مرتين ، على انه تجدر الملاحظة بان الزحاف فيها قد اقتصر على الخبن فقط ، وقد وقع الخبن بنسبة 90٪ ولم يشاركه زحاف آخر .

اما في فاعلاتن فقد وقع الخبن بنسبة 20٪ ، وقد توزع كالتالي :

٪28	٪0،0	٪12

وورد التشعيث بنسبة 2٪

٪2	٪0،0	٪0،0

5 ـ الرمـــــل .

5 : 1 نسبة شيوع البحـــر .

يحتل الرمل الرتبة الخامسة ، وقد ورد في 275 قصيدة بنسبة 24 13٪ ، وابيات مجموعها 6223 بيتا بنسبة 37 11٪ ، وبنفس مقداره 62 . 22 بيتا في القصيدة .

---

(1) حمود رمضان ، حياته وآثاره ، ص 173 .

وواضح ان ارتفاع نسبة شيوع الرمل في الشعر الجزائري الحديث اعلى بكثير من نسبة شيوعه في العصور السابقة ، بل اننا لانكاد نجد في الشعر العربي الحديث نسبة أخرى تقترب من نسبته في الشعر الجزائري ، فقد كانت نسبته في الجاهلية 1،14 %[1] ، وفي القرن الاول للهجرة 2،11 %[2] ، وفي القرن الثاني 2،9 %[3] ، وفي النصف الاول من القرن الثالث 2،33 %[4] ، وفي الشعر المصري الحديث بلغت نسبته 8،66 %[5] ، وفي شعر الارض المحتلة 2،8 %[6] ، وفي الشعر العراقي الحديث 2،06 %[7] . واذا كانت نسبته في الشعر الجزائري المعاصر اعلى نسبة توصل اليها ، فان ذلك امر طبيعي لا يتناقض وطبيعة الدوافع التي أملته ، والحق ان اقبال أصحاب الشعر الحر على تفعيلة الرمل قد ساعد هذا البحر على الانتشار ، فكانهم ساعدوا على ان يتفطن الشعر العمودي لما في البحر من " لين و سهولة[8] فارتفع اهتمامهم به .

والحق ان الرمل في الشعر الجزائري هو البحر الذي استقطب اكبر عدد من الشعراء فقد نظم عليه سبعة وثلاثون شاعرا بنسبة 91،89 % من مجموع الشعراء الذين اتجهوا الى الشعر العمودي . بل انه عند بعض الشعراء كان البحر الوحيد الذي يستولي على الاهتمام وان نظرة الى نسبة تواتره عند مختلف الشعراء تؤكد انه أكثر البحور تواترا في أشعارهم .

فقد كانت نسبته عند نورة سعدي 61،53 % ، باوية 100 % ، وعمار بن زايد 100 % ، وحرز الله وحرز الله 33،33 % ، وعاشوري 25 % ، الغماري 94،1 % مفدي زكريا 61،7 % باشوات 50 % ومحمد الاخضر السائحي 16،92 % وابن العقون 27،27 % وابن محبوب 25 % حمادي عبد الله 38،2 % أحمد عروة 20 % ، وابو القاسم خمار 10،16 % محمد العيد 13،3 % رمضان حمود 16،66 % وابو الحسن علي بن صالح 19،5 % ، ابي اليقظان 22،05 % سعد الله 18 % ، معاش 6،81 % بوساحة 91،66 % يحياوي 55،5 % بن مريومة 33،33 % الطاهري 27،02 %

---

(1) الشاعرية العربية ، ص 205 ، 206 ، نقلا عن براونلج .
(2) الشاعرية العربية ، ص 210 ، نقلا عن فاديـــة .
(3) المصدر نفسه ، ص 213 .
(4) المصدر نفسه ، ص 217 .
(5) موسيقى الشعر ، ص 119 ــ 207 .
(6) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص 389
(7) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، ص 235 .
(8) منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص 269 .

بوحلاسة 27،27٪ جوادي 7،84٪ سحنون 2،02٪ شريط 14،28٪ ابن رقطان 1،41٪ خباشة 17،14٪ خرفي 5،08٪ ابن رحمون 6،66٪ ناصر 1،33٪ ومحمد الاخضر عبد القادر السائحي 20٪ ابو الدهان 100٪ وميهوبي 12،5٪ اجقاوة 20٪ .

ومن الواضح ان نسبته عند اغلبية الشعراء تفوق نسبته العامة ، وتجدر الملاحظة ان البحر حين يستولي كلية على اهتمام بعض الشعراء ، فانه يقع حين يكون التوجه الى الشطر العمودي قليلا ، وانه كلما يكون التوجه اليه كثيرا كلما تنخفض نسبة تواتره عند الشاعر.

5 : 2 نسبة شيوع ضرب من الاضرب .

واذا كان الرمل قد تميز عن غيره من البحور باستقطابه غالبية الشعراء فانه قد تميز ايضا بالكتابة على جميع الاضرب كما يبين الشكل التالي :

الصور المألوفة						غير المألوفة	الاشعار	الابيات
1	2	3	4	5	6			
57	6	18	1	105	4	80	271	
1491	156	404	3	2291	48	1669		6062

والملاحظة الاولى التي تسترعي الاهتمام ان الرمل حين كتب على مختلف الاضرب فانه قد اتجه الى كل من التام والمجزوء ، ولكنه انصب على المجزوء اكثر من التام ، وربما لعبت العروض الاولى دورا كبيرا في ذلك ، فالعروضيون متفقون على انها محذوفة للزوم النقص (2) بينما كان التوجه في التام اليها صحيحة مما جعل التوجه يخرج عن التام الى غير المألوف بينما بقيت العروض الثانية مجزوءة صحيحة ، ولا شك انه يمكن الاستنتاج في هذا الشأن بانه كلما كانت العروض تامة كلما كان التوجه اكثر ، وان التوجه يقل كلما كانت معتلة .

ويلاحظ ايضا ان الضرب الخامس قد استحوذ على الاهتمام بنسبة 39،63٪ وبكثافة نسبتها 36،79٪ ، وبمعدل قدره 21،01 بيتا في القصيدة الواحدة ، ويليه غير المألوف بنسبة 29،08٪ وكثافة نسبتها 26،81٪ وبنفس قدره 20،86 بيتا ، ثم الضرب الاول بنسبة 20،72٪ وبكثافة معدلها 2،95٪ وبمعدل قدره 26،15 بيتا . اما بقية الاضرب فقد تواضعت بسبتها ، وان كان ذلك بدرجات متفاوتة .

---

(1) المعيار في اوزان الاشعار ، ص65 .

واذا كان الاستعمال يكثر في "الضرب الثالث فالخامس[1] فان الشعر الجزائري قد آثر الخامس قبل الثالث ، بل ان الثالث لم يتجه اليه الا بنسبة محدودة لا تزيد عن 64،6 ٪ وقد أشرت من قبل الى ان الحذف في العروض قد جعل التوجه اكثر الى العروض الصحيحة في المجزوء ذات الضرب المجزوء الصحيح مثلها . على ان هذا الاختلاف عما هو مألوف وشائع ليس اختلافا نهائيا ، وانما هو تنويع لا أكثر، والدليل على ذلك انه لم يتجه الى الضرب الرابع سوى مرة واحدة وبنسبة لا تكاد تذكر، ومن المعروف ان الضرب الرابع" قليل[2] في الشعر لما فيه من تسبيغ-، بل ان ابا العلاء يقول ان العرب لم تستعمل الضرب الرابع[3]

على ان الملفت للنظر في نسبة شيوع ضربٍ من الاضرب ان نسبة غير المألوف مرتفعة عن نسبة الاضرب المألوفة الاخرى ، ولا شك ان السبب في ذلك راجع ولا الى ما كنا قد اشرنا اليه حين تحدثنا عن العروض الصحيحة والمحذوفة ، فاغلب القصائد غير المألوفة في الرمل قد اتجهت في التام الى التفعيلة الصحيحة ، فخرجت بذلك عما هو مألوف الى ما هو غير مألوف ، كما ان الجمع بين التام والمجزوء في قصيدة واحدة كان العامل الثاني الذي ساعد على ارتفاع نسبة غير المألوف[4] ولا شك ان الجمع بين اضرب متعددة هو السبب الثالث الذي ادى الى ارتفاع نسبة غير المألوف ، فقد وجدنا في الواقع الشعري ان القصائد قد جمعت بين هياكل متعددة كالجمع بين الضرب الاول والثالث ، مما يخرج بها عن كل منهما على حدة وهناك سبب آخر وان كان أقل ورودا ، ويتمثل في اللجوء في الرمل الى المشطور، وهو ما لم يقل به العروضيون[5]

---

(1) المتوسط الكافي ، ص208 .

(2) المعيار في اوزان الاشعار، ص66 .

(3) الفصول والغايات ، ص138 .

(4) كما في قصيدة ابن رحمون " في سبيل موت الشهداء " الديوان ، ص73 ، وقصيدة يحياوي " ما بعد الغد " الديوان ص23 ، وقصيدة مفدي زكريا " فاشهدوا " اللهب المقدس ، ص71 ، وقصيدة عروة " رسالة الاقحوان " الديوان ، ص57 وغيرها .

(5) كقصيدة " نداء ام الى الانسان " احمد عاشوري ، البحيرة الخضراء ، ص22 ، وكقصيدة باوية ، الشاعر والقمر، الديوان ، ص87 .

5 : 3 نسبة شيوع المزاحفة .

واذا كان الرمل قد اتجه الى ما قال به العروضيون وما لم يقولوا به، فاننا لمعرفة نسبة شيوع زحاف من الزحافات أو علة من العلل أخذنا نماذج لكل نوع من الانواع التي نظم عليها في الرمل، وذلك لكي تكون الدلالة اوضح وأكثر واقعية .

وقد حللنا من الرمل التام احدى وعشرين قصيدة، هي : اطلبوا العز وعيشوا كرماً(1)، اعتراف(2)، انطلق يا لساني(3)، كيف جف الحب من كل مكان(4)، انشودة الذكرى(5)، رحلة الى العالم المجهول(6)، الضاد بين الليل والاعصار(7)، مصرع البلبل(8)، طلل الحب(9)، طفلتي(10)، الذكروا الثورة في أقسامكم(11)، اسمري(12)، نجوى العبقرية(13)، مناجاة شعرية(14)، ايها الشعب(15)، شتاء ام صيف(16)، لا تدعني(17)، التحدي(18)، بين احضان حسيبة(19)، فرحة الثوار(20)، ولعن العجفاء(21) .

(1) رمضان حمود، حياته وشعره، ص185 .
(2) خمار محمد ابو القاسم، ربيعي الجريح، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 19؟؟ ص83 .
(3) المنظار، ص16 .
(4) الرماد، ص92 .
(5) ديوان ابن رحمون، ص55 .
(6) الجائع من بلادي، ص91 .
(7) تأمل في وجه الثورة، ص7 .
(8) همسات وصرخات، ص107 .
(9) تحزب العشق يا ليلى، ص133 .
(10) الحان من قلبي، ص141 .
(11) اللهب المقدس، ص196 .
(12) جزيرة حلم، ص44 .
(13) الزمن الاخضر، ص75 .
(14) ديوان محمد العيد، ص513 .
(15) ذكرى وبشرى، ص44 .
(16) ديوان سحنون، ص 55 .
(17) انتظار، ص117 .
(18) باوية محمد الصالح، اغنيات نضالية، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 19؟؟ ص43 .
(19) ديوان ابي الحسن، ص141 .
(20) الروابي الحمر، ص164 .
(21) ديوان ابن الخلوف، ص119 .

وقد وجدنا فيها ان الاجزاء جميعا مزاحفة بنسبة 45٫08٪ ، وكانت المزاحفة موزعة عليها كالتالي :

٪22٫71	٪40٫67	٪69٫49	٪34٫57	٪36٫27	٪66٫77

والملاحظة الملفتة للنظر ان المزاحفة تتدرج في المصراع من التفعيلة الاولى ، حتى تصل الى اعلى نسبة لها في كل من العروض والضرب ، وربما يرجع السبب في ذلك ان العلة لازمة في العروض والضرب ، بينما الزحاف في الحشو اختياري وجائز ، مما يجعل الشعر يؤثر ما ينبغي ويفضله على ما هو مسموح به .

ويتصل بهذه النقطة ان المزاحفة في العروض اكثر قليلا منها في الضرب ، وربما يرجع السبب في ذلك الى ان العروض محذوفة باستمرار ، بينما الضرب الاول صحيح ، واذا كانت التفعيلة مزاحفة تماما فانها تقل بنسبة الثلث اذا اعتبرنا ان للعروض الاولى المحذوفة ثلاثة أضرب .

على ان العروض لم تزاحف تماما ، لان القصائد في التام قد خالفت احيانا الحذف في العروض كما سبق أن اشرت الى ذلك من قبل :

واذا نظرنا الى الزحافات والعلل فاننا نجد ان الخبن قد ورد في جميع الاجزاء بنسبة 26٫43٪ وتوزع كما يلي :

٪21٫35	٪39٫32	٪9٫83	٪33٫22	٪35٫25	٪19٫66

وواضح انه قد وقع في العروض والضرب بدرجة اقل مما وقع في الحشو ، وربما يرجع السبب في ذلك الى انهما معتلان ، ولعل في قابلية الضرب الاول الصحيح للخبن ما يبرر ارتفاع الخبن في الضرب الى نحو من ضعفه في العروض .

واذا كان الخبن حسنا في الرمل فان الرمل لم يكتف به ، وانما زاد عليه الكف ، وقد جاء بنسبة 1٫06٪ وتوزع على الاجزاء كما يلي :

٪1٫01	٪1٫01	٪2٫03	٪1٫35	٪0٫67	٪0٫33

والملاحظة انه قد وقع في العروض وان كانت نسبته قليلة اكثر بقليل من التفعيلات الاخرى ولا شك ان كف فاعلاتن لا يقع في العروض ، مما يمكن معه القول بانه جمع في الكف بين ما هو صالح وما هو ممنوع . وكما قد اشرنا من قبل الى ان الاستعداد للايقاع ليس استعدادا كاملا

مما يبرر بعض الاستعمالات الشاذة .

ولعل في عدم ورود الكف في التفعيلتين الاخيرتين من العجز دليل جديد على عدم الاستعداد الكافي ، فالمعاقبة في الجزئين بين الكف والخبن قد ادت الى عدم وروده في الجزئين الاخيرين وهو ما يقول به اهل العروض .

وقد وقع الحذف بنسبة 26،09 ٪ وكان كما يلي :

٪0،0	٪0،0	٪34،23	٪0،0	٪0،0	17،96

ومن الواضح انه قد اقتصر على كل من العروض والضرب كما يتطلب النظر العروضي ، ولكنه وقع في العروض اكثر من الضرب ، وذلك لان العروض الاولى محذوفة دوما في القاعدة ، بينما ثلث الاضرب محذوف مما يجعل الحذف في العروض اكثر منه في الضرب .

وقد وقع القصر بنسبة 4،74 ٪ وتوزعت كما يلي :

٪0،0	٪0،0	٪0،0	٪0،0	٪0،0	٪4،74

ونلاحظ انه قد وقع في الضرب دون غيره من الاجزاء ، وهو امر منطقي ، فالضرب الثاني مقصور ولا شك ان تواضع نسبته امر ينسجم وتواضع نسبة الضرب الثاني التي بلغت 21،2 ٪ .

واذا كان الكف والخبن والقصر والحذف مما هو جائز ، فان المتقارب التام لم يكتف لها وانما تجاوزها الى ما هو مكروه كالشكل ، وقد وقع الشكل بنسبة 0،84 ٪ وكان على النحو التالي :

٪0،0	٪0،33	٪0،33	٪0،0	٪0،33	٪2،37

وواضح انه قد وقع في العروض والضرب والجزء الذي يليهما ولم يقع في الجزء الاول من المصراع ، ولا شك ان وقوعه في العروض والضرب ، وهما معتلان سبب من الاسباب التي جعلته عند العروضيين قبيحا خاصة وانه زحاف مركب وقع فيه الكف بعد الخبن ، فكثرة مزاحفة الجزء الواحد امر غير مستحسن ، لان المزاحفة اطلاقا غير مستحبة اذا زادت .

وتظهر كثرة المزاحفة في خبن المحذوف ، ففاعلاتن المحذوفة في العروض والضرب لا تقبل الخبن بعد الحذف ، وقد ورد الخبن في المحذوف بنسبة 21،69 ٪ وكان كما يلي :

٪0،0	٪0،0	٪22،71	٪0،0	٪0،0	٪20،67

ومن الواضح انه قد وقع في كل من العروض والضرب ، وقد اشرنا الى ما تسببه كثرة

المزاحفة في شذوذ الاستعمال ، وخروجه عما تعارف عليه العروضيون ، مما يدل على عدم الاستعداد للموسيقى .

ويتأكد ذلك حين تشعث فاعلاتن في الجزء الاول من الصدر ، وقد وقع ذلك بنسبة 33,0% كما يلي :

%33,0 %0,0 %0,0 %0,0 %0,0 %0,0

وورد مما يشبه ذلك فعل في العروض كما يلي :

%0,0 %0,0 %33,0 %0,0 %0,0 %0,0

والقطع في المحذوف في الضرب كما يلي :

%0,0 %0,0 %0,0 %0,0 %0,0 %01,0

وواضح من جملة الزحافات والعلل ان الرمل قد جمع فيها بين المفاهيم الثلاثة بشكل اعتباطي لم يراع الاتساق الموسيقي ، او الانتقال المعنوي والشعوري .

واذا كان الامر في التام كذلك ، فانه لا يختلف كثيرا عما هو في المجزوء ، وقد حللنا من المجزوء احدى وعشرين قصيدة هي : نداء الضمير (1) ، أقول من الوداع (2) ، لك القلب (3) ، نشيد الثائرات (4) ، جسد الحب (5) ، شرود (6) ، ضيف كريم (7) ، الميتتي (8) ، لذة النسيان (9) ، العربية تنادي (10)

---

(1) اطلس المعجزات ، ص191 .

(2) أوراق ، ص67 .

(3) مواويل للعشق والاحزان ، ص81 .

(4) ذكرى وبشرى ، ص14 .

(5) اغاني الزمن الهادي ، ص79 .

(6) الرماد ، ص77 .

(7) ديوان محمد العيد ، ص378 .

(8) جزيرة حلم ، ص92 .

(9) زمن الرحيل ، ص31 .

(10) انتظار ، ص55 .

نحن والمستعمرون[1]،على قبر شهيد[2]،العمال[3]،زمن الطاغوت[4]ولي ،نشيد الاتحاد النسائي التونسي[5]،لحن من بلادي[6]،ايها الراحل[7]،قلب في زوبعة[8]، الحب كذب[9]،يا جراح[10] ويا شقائي[11]وقد وجدنا أجزاءها مزاحفة بنسبة 37،28 ٪ وكانت موزعة عليها كما يلي :

٪ 33،04 ٪ 39،08 ٪ 39،08 ٪ 37،93

ومن الواضح ان نسبة المزاحفة في المجزوء اقل منها في التام ،وربما يرجع السبب في ذلك الى ان المجزوء نقص في عدد الاجزاء مما يشبه الزحاف ،وخاصة زحافات النقص وعلله ،ولا شك ان مزاحفته اقل من مزاحفة التام تنسجم مع ضرورة التقليل من المزاحفة ،كما قد اشرت في التام ،وربما لان اضرب المجزوء الثلاثة تختلف فيما بينها بينما الاول مسبغ ممتنع من الكف ، فان الثاني يتفق مع الاول في امتناعه من الكف ،واما الثالث فانه مجزوء محذوف منقوص ،مما يقلل من فرص مزاحفته ،ولا شك ان كثرة الزحافات في الثالث وامتناعه من الكف كما هو الحال في الاول والثاني ،عامل أساسي من عوامل تقليل المزاحفة في المجزوء .

واذا كانت الملاحظة تؤكد ان المزاحفة في العروض والتفعيلة بعدها كبيرة ،وهذا يرجع الى كونهما صحيحتين تقبلان المزاحفة فان اقتراب نسبة المزاحفة في الجزء الاول والضرب من نسبتها في التفعيلتين الاخريين يجعل من مختلف التفعيلات في مستوى واحد من القابلية للزحاف .

ولا شك أن المزاحفة في الرمل معقولة اذا نظرنا الى عدد السواكن في مقابل المتحركات

---

(1) المنظار ،ص18 .
(2) همسات وصرخات ،ص87 .
(3) ديوان سحنون ،ص311 .
(4) قراءة في آية السيف ،ص85 .
(5) تحت ظلال الزيتون ،ص116 .
(6) اغنيات النخيل ،ص13 .
(7) الحان من بلادي ،ص97 .
(8) الوان من الجزائر ،ص70 .
(9) براعم ،ص56 .
(10) الزمن الاخضر،ص269 .
(11) ديوان العقون ،ص77 .

حيث تكاد نسبة السواكن في الرمل المجزوء (12 : 16) تعادل نسبة المتحركات، وقد لاحظنا من قبل ان زيادة السواكن عن ثلث المتحركات والسواكن معا تمنع البحر من ان يكون أكثر لدونة وسباطة .

واذا كانت المزاحفة في المجزوء أقل من التام، فانهما يلتقيان في طبيعة الزحافات والعلل، ولعل أبرز ما يلتقيان فيه اهتمامهما بالخبن، فقد ورد الخبن في المجزوء بنسبة 28،08٪ ، وكان كالتالي :

٪3،16 ٪3،16 ٪3،16 ٪17،52

وواضح ان نسبته في المجزوء اعلى منها في التام، وربما يرجع ذلك الى الفرق في القيود بين التام والمجزوء، فالاضرب المجزوءة كلها ممنوعة من الكف عند غالبية أهل العروض مما ادى الى ارتفاع الخبن، وبالاضافة الى ذلك فان الملاحظة بان النسب واحدة في الوحدات الثلاث الاولى بينما تقل نسبتها في الضرب، ويرجع السبب في ذلك الى طبيعة الضرب فهو مسبغ ومعرى ومحذوف ناقص، مما يساعد على تقليل مزاحفته، لان تراكم الزحافات على جزء واحد لا يضعف الموسيقى الشعرية فقط وانما يقربها من النثر.

والى جانب الخبن نجد الكف، وقد ورد بنسبة 36،2٪ وتوزع كما يلي :

٪1،14 ٪0،57 ٪0،57 ٪7،18

والملاحظة الاولى ان نسبته قليلة بالقياس الى الخبن، ولكنها في المجزوء اعلى بقليل منها في التام مما يؤكد انه كلما كان الهيكل مجزوء كلما زادت المزاحفة، ولكن الملفت للنظر ارتفاع نسبة الكف في الضرب، على الرغم من ان الضرب ممتنع من الكف، وقد يكون التباين في الاستعداد الموسيقي هو الذي ساعد على ارتفاع نسبته في الضرب .

وقد جاء القصر بنسبة 44،2٪ وكان كما يلي :

٪0،0 ٪3،16 ٪0 ٪1،72

والملفت للنظر في القصر انه على خلاف من الاصل قد جاء في العروض، وان نسبته في العروض اعلى منها في الضرب على الرغم من انه لازم للضرب الثاني، مما يؤكد من جديد ان الاستعداد للايقاع لم يكن كافيا الى حد معرفة ما ينبغي. ولا شك ان التصريع ليس مبررا كافيا لوروده في العروض، وذلك لان نسبته في العروض اكبر منها في الضرب ؛

اما الشكل فقد ورد بنسبة 1،14 ٪ وكان كما يلي :

%2،01　　%0　　%0،28　　%0،0

واذا كان العروضيون يرون انه قبيح في الرمل ، فان مجيئه في العروض والضرب مخالفا لما أشار اليه ابن السراج الشنتريني من ان الشكل لا يقع الا في الجزأين الاولين من الشطرين (1) وارجح ان يكون السبب في امتناع الشكل في العروض والضرب الى انه تدخل عليهما علل متعددة وقد اشرنا الى ان كثرة مزاحفة الجزء تقلل من ايقاعه الموسيقي وتقربه من النثر ؟

وقد وقع الحذب بنسبة 4،11 ٪ وتوزع كما يلي :

%5،74　　%4،31　　%2،29　　%0،0

واذا كان الحذف علة فانه لا يقع الا في العروض والضرب ، ولكن وقوعه في الحشو ملفت للنظر ، لان العَلة لا تقع فيه ، وتجدر الاشارة الى ان ارتفاع نسبته في الضرب لا يتناسب مع الضرب السادس ، وقد قلنا عندما تحدثنا عن نسبة شيوع الاضرب الى انه من الاضرب القليلة الاستعمال ، ولا شك ان ذلك راجع الى طبيعة التجربة الشعرية ، ومستوى الاستعداد الموسيقي •

وقد اجتمع الخبن والحذف وردا بنسبة 1،81 ٪ وكانا كما يلي :

%1،72　　%2،58　　%1،24　　%0،0

وواضح انه قد ورد في ثلاثة اجزاء متتالية ، واذا في اجتماعهما اجتماع زحاف وعلة فان وقوعهما في العروض والضرب قد يكون معقولا ، ولكنه من غير المعقول ان يقعا في الحشو خاصة وانهما لم يقعا فيه وحدهما ، وانما وقع معهما الكف والخبن والحذف بما يزيد عن حاجة الايقاع والنغم معا •

وقد جاء التشعيث بنسبة 0،28 ٪ وتوزع كما يلي :

%0،0　　%0،0　　%0　　%0،28

ومن الواضح انه ورد في الجزء الاول على خلاف مع ما هو معروف ، وفي رأيي ان السبب في ذلك الى التجربة المحدودة ، وقلة الاستعداد الموسيقي •

(1) المعيار في اوزان الاشعار ، ص 67 •

وقد جاءت فعلن بنسبة 1،14 ٪ وكانت كالتالي :

%1،14 %0،0 %0،0 %0،0

ولعل في ورودها على الضرب وحده ما يجعلها مقبولة بتحفظ ،ولكن ذلك لا يمنع من القول بانها حين ترد فيه فانها تخرج عما هو مألوف في ضرب الرمل المجزوء .

ويمكن القول ان المجزوء لم يختلف في الزحافات والعلل عن التام ،فقد جمعا بين الجائز والمكروه والممنوع ،والحق انه لم يختلف عنهما المشطور ايضا ،وقد حللنا منه قصيدتين هما : نداء أم الى الانسان[1] والشاعر والقمر[2] ،فوجدنا نسبة الزحاف 41،02 ٪ وقد توزعت كالتالي :

%89،74 %15،38 %17،94

ومن الواضح في البداية ان النسبة في المشطور اعلى منها في كل من التام والمجزوء مما يؤكد ما سبق ان استنتجناه حين قلنا بانه كلما كان التجزيء كلما كانت المزاحفة أكثر ويمكن الاضافة بانه كلما كان الهيكل أقل أجزاء كلما زادت المزاحفة ،والملفت للنظر ارتفاع نسبة المزاحفة في " العروض" ارتفاعا ملحوظا بالقياس الى التفعيلتين الاخريين ،وربما كان السبب في ذلك انها تحل محل العروض والضرب معا ،ومن هنا فقد كثرت فيها المزاحفة ونلاحظ ان الكف كان اعلى من الخبن ،وقد ورد بنسبة 48،71 ٪ وتوزع كالتالي :

%48،71 %0،0 %0،0

وتلاه القصر بنسبة 30،76 ٪ وكان كما يلي :

%30،76 %0،0 %0،0

أما الحذف والخبن فقد ورد بنسبة 2،56 ٪ وكان كالتالي :

%2،56 %0،0 %0،0

وقد ورد الشكل بنسبة 2،56 ٪ ،وكان كما يلي :

%2،56 %0،0 %0،0

ومن الملاحظ فيها انها اقتصرت جميعها على التفعيلة الثالثة ،ولم تفعولو مرة واحدة في الحشو ،واذا كان القصر والحذف في العروض فان امتناع العروض من الكف والشكل يجعل

---

(1) البحيرة الخضراء ،ص 22 .

(2) اغنيات نضالية ،ص 37 .

من ورود هنا خروجا عما هو مألوف .

اما الخبن فقد ورد بنسبة 12،81٪ وكان على الشكل التالي :

17،94٪ 15،38٪ 5،12٪

ولا شك ان الخبن في الجزأين الاولين متقارب ، بينما انخفضت نسبته في العروض ولعل السبب في انخفاضه كثرة الزحافات والعلل في العروض، بينما تغرد في الجزأين لم يشاركه فيهما زحاف آخر .

ويلاحظ ان الخبن في الحشو قد استقطب الزحافات فيها ونسبتها كاملة ، واذا كانت الملاحظة تؤكد قلة الزحافات في المشطور فقد اقتصر على خمسة انواع ، الا انه قد حدث بنسبة عالية تفوق نسبة المزاحفة في التام والمجزوء مما لا يغير مما قد ذهبنا اليه ، على انه يمكن القول بأنه كلما تجزأ الرمل أو انشطر كلما كثرت نسبة المزاحفة وقل عدد الزحافات .

6 ـ البسيط .

6 : 1 نسبة شيوع البحر .

يجيء البسيط في المرتبة الخامسة ، بقصائد عددها 259 بنسبة 12،47٪ عدة ابياتها 6899 بيتا بنسبة 12،61٪ وبنفس قدره 26.63 بيتا في القصيدة .

ومن الواضح ان نسبته وان كانت تقل عن نسبة البحور السابقة فانها ما تزال مرتفعة بالقياس الى نسبة تواتره في الشعر العربي ، فقد كانت نسبته في الجاهلية 13،05٪ (1) وفي القرن الاول 9،97٪ (2) ، ثم ارتفعت في القرن الثاني الى 13،5٪ (3) ، ثم عاودت الارتفاع ثانية في النصف الاول من القرن الثالث الى ان وصلت 15،79٪ (4) وهي أعلى نسبة وصل اليها البسيط . اما في الشعر الحديث فقد وردت في الشعر العراقي بنسبة 12،18٪ (5) والشعر المصري بنسبة 10،09٪ (6) ، وشعر الارض المحتلة 2،25٪ (7)

(1) الشاعرية العربية ، ص 205 ، 206 عن براولنج .
(2) الشاعرية العربية ، ص 210 عن فاديـة .
(3) المصدر نفسه ، ص 213 .
(4) المصدر نفسه ، ص 217 .
(5) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ص 235
(6) موسيقى الشعر ص 199 ـ 207
(7) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ص 389

ومن الملاحظ ان نسبته في الشعر الجزائري وان لم تصل الى نسبته في القرن الثاني ونصف الثالث الا انها كانت أكثر من نسبته في الاشعار العربية الحديثة، بل انها فاقت نسبته في بعض العصور القديمة حين كانّ البسيط من الاوزان الدائرة كثيرا في الشعر العربي . (1)

ولا شك ان ارتفاع نسبة البسيط راجعة أساسا الى انتشاره في الشعر العربي القديم، ومن ثم فانه يشكل خلفية ينهل منها الشاعر الحديث بحكم محفوظاته وقراءاته، ويتخذها وسيلة يصل بها الى القارئ الذي ألف البسيط لما فيه من " سباطة وطلاوة " .(2)

وقد كتب عليه ثمانية وعشرون شاعرا ممن توجهوا الى التشكيل المألوف، وكانت نسبته عند كل منهم كالتالي : دحو 18،18٪ ابو اليقظان 14،41٪ خباشة 2،94٪ ناصر 13،33٪ محمد الاخضر السائحي 8،52٪ جوادي 7،69٪ احمد سحنون 9،32٪ ابو القاسم خمار 62، 8،62٪ ابن رحمون 20،45٪ ابو الحسن علي بن صالح 12،98٪ فلوس 100٪ رمضان حمود 17،14٪ واجقاوة 50٪، محمد الاخضر عبد القادر السائحي 6،66٪ العقون 27،27٪ ومفدي زكريا 10،27٪ بن رقظان 29،26٪ حمادي 35،71٪ محمد العيد 14،74٪ مصطفى الغماري 24،5٪ وخرفي 3،38٪ حمدي 40٪، شريط 4،76٪ ميهوبي 25٪، يحياوي 11،76٪ عروة 9،09٪ وابو القاسم سعد الله 12٪ ونوار بوحلاسة 9،09٪ .

واذا كانت نسبة البسيط عند نحو من نصف الشعراء أكثر من نسبته العامة فانها عند بعضهم قليلة ومتواضعة، ولكن الملفت للنظر انها عند الاخضر فلوس قد استقطبت توجهه الى التشكيل المألوف بكامله، وربما كان السبب في ذلك انه توجه قليل لم يزد عن قصيدتين ثنتين .

6 : 2 نسبة شيوع ضرب من الاضرب .

واذا انتقلنا الى نسبة شيوع هيكل من الهياكل فاننا نلاحظ ان قصائد البسيط قد توزعت على ثلاثة أضرب كما يلي :

المألوفة						غير المألوفة	الاشعار	الابيات
1	2	3	4	5	6			
101	134				20	4	259	
2632	3752				344	171		6899

(1) بدير احمد، ميزان الشعر، دار المعرفة القاهرة 1970 ط3 ص44 .
(2) منهاج البلغاء وسراج الادباء، ص269 .

ومن الواضح ان الضربين الاولين يحظيان بالاهتمام الى حد انهما يزيدان عن 90٪ من نسبة التوجه الى البسيط ، ولا شك ان التوجه اليهما بهذا الحجم راجع الى شهرتهما في التراث الشعري العربي ، وقد قال ابو العلاء المعري عنهما انهما وضروب الطويل الثلاثة " الاوزان التي تتقدم في الشعر كله "(1)، وربما يرجع ايضا الى وفرة الحركات فيهما ، فالحركات فيهما نحو من 60٪ من مجموع المتحركات والسواكن ، ولا شك ان وفرة الحركات قد ساعدت على ان يكونا ضربين شائعين ليس في البسيط فقط وانما في الشعر كله .

على ان الضرب الثاني يسبق الضرب الاول ، فقد كان التوجه اليه بنسبة 51،73٪ وبكثافة نسبتها 54،38٪ وبمعدل 28 بيتا ، بينما كانت نسبة التوجه في الضرب الاول 38،99٪ ، ونسبة الكثافة 38،15٪ والمعدل 26،05 بيتا في القصيدة الواحدة ، ويلاحظ ان الضرب الثاني لا يفوق الاول في التوجه وانما يفوقه في نسبة الكثافة ومعدل القصيد ايضا ، وربما يرجع السبب في ذلك الى زيادة نسبة السواكن فيه على الثاني ، خاصة وان المتحركات فيه تنقص قليلا في معظم القصائد .

اما الضرب السادس فقد كان التوجه اليه قليلا بنسبة 7،72٪ وبكثافة نسبتها 4،98٪ وبنفس قدره 17،2 بيتا ، وربما يرجع السبب في قلة التوجه اليه انه مقطوع بعد التجزئة حينا ، وانه بالاضافة اليهما مخبون حينا آخر . والواضح ان اجتماع الزحافات والعلل فيه قد قللا من انسيابيته .

ولا شك ان غير المألوف وان كان قليلا الا انه في البسيط يلفت النظر ، والحق ان قصيدتي الغماري : رسم على ذاكرة نوفمبر(2) ، و مسافر في الشوق(3) ، قد جمعتا بين اول البسيط وثانية ، الا ان مسافر في الشوق قد التزمت بتبديل الضرب من فقرة الى فقرة ، بينما لم تخضع رسم على ذاكرة نوفمبر لذلك ، بل كان الضرب يتغير بدون ترتيب ، وبدون حاجة الى فقرات . اما قصيدة محمد الاخضر عبد القادر السائحي " صلوات الالام "(4) ، فقد كان عروضها وضربها على وزن مفعولن على خلاف التام والمجزوء معا ، فاذا كان الضرب

---

(1) الفصول والغايات ، ص213 .

(2) اغنيات الورد والنار ، ص191 .

(3) اسرار الغربة ، ص55 .

(4) الحان من قلبي ، ص121 .

السادس مجزوءا مقطوعا مما يبرر ايراد الضرب مقطوعا ،فان العروض ينبغي ان تكون مجزوءة مقطوعة ،ويبقى بعد ذلك ان القصيدة من التام وليست من المجزوء ،مما جعلها شاذة عما هو مألوف في البسيط ،اما قصيدة عز الدين ميهوبي " عشرون عاصمة "[1] فانها استخدمت البسيط المشطور وهو ما لم يقل به العروضيون .

6 : 3 نسبة شيوع المزاحفـــــة .

واذا انتقلنا من نسبة الهياكل الى نسبة الزحاف والعلة فانه يمكن الاشارة الى اننا حللنا من كل نموذج عددا من القصائد ،وفي التام حللنا 24 قصيدة هي :الرد على الرسالة الودية[2] ،الرجل بنفسه[3] ،الثقة باللـــه[4] ،قالوا تسوى الغشق[5] ،يا أعظم الرجال[6] ،لك الحيـــاة[7] ما في الجزائر غير الحب[8] ،الصدق[9] ،الي سلمـــي[10] ،بطاقة استغاثة من ضيع الطريـــق[11] صوت من مدينة الغفر[12] ،وقع على صمم[13] ،ابتهـــال[14] ،رسم تاريخـــي[15] ،يا روضـة المجـــد[16]

---

(1) في البدء كان اوراس ،ص233 .

(2) ديوان ابو الحسن علي بن صالح ،ص71 .

(3) رمضان حمود ،حياته وشعره ،ص167 .

(4) ديوان ابن رحمون ،ص131 .

(5) قراءة في أية السيف ،ص41 .

(6) انتظار ،ص113 .

(7) مفدي زكريا شاعر النضال والثورة ،ص137 .

(8) اسلاميات ،ص75 .

(9) ديوان احمد سحنون ،ص145 .

(10) ربيعي الجريح ،ص101 .

(11) تعال ايها الطوفان ،ص13 .

(12) تأمل في وجه الثورة ،ص49 .

(13) الاضواء الخالدة ،ص39 .

(14) ديوان العقون ،ص85 .

(15) ديوان محمد العيد ،ص544 .

(16) الزمن الاخضر ،ص91

على متن الرفض[1] ،اغنيـــة[2] ،احلام الصبـا[3] ،طـــز[4] ،تحر الحســن[5] ،القنبلة الحمقا[6] العيد في الجزائر الدامية[7] ،القســوة[8] ،يســـرى[9] وجدنا ان الزحافات والعلل قد وردت بنسبة 44،71٪ وتوزعت كما يلي :

٪86،75 ٪5،67 ٪41،95 ٪41،95 ٪96،84 ٪5،99 ٪43،21 ٪35،33

ومن الواضح ان نسبة المزاحفة في العروض والضرب اعلى بكثير من نسبتها في غيرهما من الاجزاء ،وان اقل الاجزاء مزاحفة هي التفعيلة التي تسبقها مباشرة ،بينما كانت المزاحفة في الاجزاء الاخرى بنسب متقاربة ،وخاصة الجزء الثاني في حشو الصدر والجزأين الاولين من الحشو في **العجز** .

واذا كانت العروض والضرب اكثر الاجزاء مزاحفة فان ذلك راجع الى انهما معتلتان وان العلة لازمة ،بينما الزحاف في غيرهما لا يجري مجرى العلة من حيث اللزوم ،وانما هـو اختيار يمكن فيه المزاحفة ،ويمكن فيه ايضا السلامة ،ويلاحظ في مزاحفتهما انها في العروض اكثر منها في الضرب ،وربما يرجع السبب في ذلك الى انها معتلة دائما في الاعاريض الثلاثة بينما يتقبل الضرب الصحة والسلامة من حيث المبدأ .

وقد اشتملت المزاحفة على الخبن ،وقد ورد بنسبة 45،92٪ وتوزع على الاجزاء كما يلي :

٪61،51 ٪0،0 ٪41،64 ٪41،33 ٪94،95 ٪4،41 ٪42،27 ٪35،33

ونلاحظ انه وقع في العروض بدرجة كبيرة ،الى حد انه كاد يستقطب المزاحفة ،ويلي العروض

---

(1) جوادي سليمان ،يوميات متسكع محظوظ ،ص73 ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر .
(2) انفجارات ،ص11 .
(3) الحان من قلبي ،ص23 .
(4) تحزب العشق يا ليلى ،ص191 .
(5) اغنيات النخيل ،ص91 .
(6) الروابي الحمر ،ص122 .
(7) أطلس المعجزات ،ص31 .
(8) الرماد ،ص97 .
(9) ذكرى وبشرى ،ص31 .

الضرب ثم بقية الاجزاء ، ولكنه وان كان قليلا في التفعيلة التي تسبق العروض الا ان نسبته تكاد تحتوي على نسبة المزاحفة فيها ، ومن الواضح ايضا ان الخبن قد استقطب تماما نسبة المزاحفة في التفعيلة الاولى من الصدر ، ولا شك ان الخبن في التفعيلتين الاولى والثانية من العجز كاد ان يستولي على المزاحفة كلها .

ولا شك الخبن في البسيط حسن ، وذلك لانه يحذف ساكنا فيقل عدد السواكن ويزيد بالتالي نسبة المتحركات مما يضفي على البحر الكثير من البساطة .

وقد توزع الخبن على التفعيلتين معا ، ففي مستفعلن ورد بنسبة 27،02 ٪ وتوزع عليه كما يلي :

% 35،33 — % 4،41 —— % 41،33 — — —

والملاحظة انه وقع في ثلاثة مواضع ، الاولى والثانية والثالثة ، ولم يرد في الرابعة ولو بنسبة ضئيلة ، ولا شك ان عدم وروده في الرابعة جعل المقياس "على حاله" (1) كما يقول أنيس . والحق ان وروده في اول الشطر جائز ومرغوب فيه ، ولكنه غير مرغوب فيه في غير اول الشطر كما ذكر أنيس ، واذا كان انيس قد اعترض على مجيئه في غير الجزء الاول الا ان العروضيين لا يعترضون على ذلك بل انهم يقررون انه حسن ، واذا كان الاختلاف مشروعا فان الملاحظة بتواضع نسبة مزاحفته في غير الجزء الاول توحي بان الشعر وان كان الخبن فيه جائزا قد حاول ان يتجنب ذلك ما أمكن .

واذا كان الخبن في مستفعلن حسنا ، فانه في " فاعلن أحسن " (2) ، وقد ورد في فاعلن بنسبة 60،09 ٪ وتوزع على المواقع الاربعة كما يلي :

% 42،27 — % 94،95 —— % 41،64 — % 61،51

ومن الواضح انه في فاعلن قد ارتفع عما كان عليه في مستفعلن ، وربما يرجع ذلك الى عدم التحفظ عليه كما تحفظ ابراهيم انيس عليه في غير الجزء الاول من الشطر ، وربما كان أحسن لانه حذف الساكن فجعل نسبة المتحركات 80 ٪ من مجموع المتحركات والسواكن مما يمكن من التغلب على الصعوبة في بعض الكلمات ذات المخارج المتقاربة .

---

(1) موسيقى الشعر ، ص 73 .
(2) المعيار في اوزان الاشعار ، ص 45 .

ويلاحظ ايضا انه استقطب الخبن في التفعيلة الاولى من الصدر والعروض والتفعيلة الاولى من العجز والضرب ايضا ، وكاد يستولي على المزاحفة كلها في التفعيلة الاولى من الصدر والضرب ، والتفعيلة الاولى من العجز .

واذا كان الخبن حسنا فان الطي صالح عند العروضيين ، وقد ورد في مستفعلن بنسبة 3 %0.73 وتوزع على المواقع كما يلي :

ـــ	ـــ	%1.57	ـــ	%0.31	ـــ	%0.31	ـــ

ومن الواضح انها نسبة متواضعة ، ولكن الملاحظ انها بينما لم تقع في اول الصدر فقد وقعت في اول العجز ، ويرى ابراهيم انيس انه غير مستحب في اول الشطر[1] أما احمد الهاشمي فانه يرى بانه يجوز " في الشطر الاول فقط "[2] ولا شك ان تواضع نسبته كان للدلالة على انه لا يستأهل الخلاف الحاد ، ونحن اذا نظرنا اليه نظرة تحليلية وقارنا ما يحدث فيه مع ما يحدث في غيره لوجدنا انه اذا كان قليلا لا يمكن ان يكون خطأ ، فنحن حين نحذف الرابع الساكن فان مستفعلن التي تتكون من سببين خفيفين ووتد مجموع قد صارت تتكون من سبب خفيف واحد ومتحرك ووتد مجموع ، وهو يعادل القطع في متفاعلن والخبن في فاعلاتن ، الا ان السبب الخفيف في متفاعلن المقطوعة وفاعلاتن المخبونة قد جاء في نهاية الجزء ، بينما جاء في مستفعلن المطوية في أول الجزء ، والحق انه ما دام يسمح بتوالي ثلاثة متحركات فانه ليس من الضيم طي مستفعلن في اي جزء من الحشو ، ولا شك ان العروضيين حين اجازوه فانهم لم يغفلوا صلاحيته وان كانوا يؤثرون عليه الخبن .

اما الخبل فقد اتفق العروضيون على انه قبيح ، ولكنه مع ذلك فقد ورد بنسبة 5.04 % ووقع في جزء واحد فقط وهو مستفعلن التي تسبق الضرب ، والذي يلفت النظر انه على الرغم من تواضع النسبة الا انه كاد يستقطب المزاحفة في التفعيلة .

واذا كان من الواضح الآن ان الشعر الجزائري في البسيط قد لجأ في المزاحفة الى الجائز والمكروه فانه لم يكتف بذلك ، وانما لجأ الى زحافات أخرى ككف مستفعلن بنسبة 31 %0. في الموضوع الثالث ، وقد لجأ الى القطع في فاعلن بنسبة 25.9 % وتوزع على المواقع كما يلي :

ـــ	%0.94	ـــ	%1.57	ـــ	ـــ	ـــ	%25.23

(1) موسيقى الشعر ، ص75 .
(2) ميزان الذهب ، ص44 .

وربما وقع في الضرب بهذه النسبة المرتفعة لان القطع جائز في الضرب ، باعتبار ان هناك آضربا مقطوعة ، خاصة وان ضرب البسيط الثاني مقطوع ، وقد اشرنا عند حديثنا عن الهياكل انه الضرب الاكثر شيوعا في البسيط .

وقد وقع قبض فاعلن بنسبة 31.0٪ في الموضع الثالث ، ووقعت فعل بنسبة 31.0٪ ايضا ، وانها توزعت على مستفعلن في الموضع الرابع ، وعلى فاعلن في الموضع الثاني ، ومن البديهي انها لا تقع في مستفعلن .

والملاحظة ان تام البسيط قد جمع في الزحافات المفاهيم الثلاثة ، وهو بهذا لم يختلف عن غيره من البحور التي درسناها من قبل .

وقد حللنا من الضرب السادس المجزوء " المخلع " قصيدتين هما : " مالي وللاذى "(1) و " يا صاحبي "(2) فوجدنا ان المزاحفة قد وردت بنسبة 47.43٪ ، وقد توزعت على الاجزاء كما يلي :

13.39٪	34.4٪	—	95.86٪	—	—

ومن الملاحظ ان مستفعلن أكثر مزاحفة من فاعلن ، وربما يرجع السبب الى اكتفاء فاعلن بالخبن ، بينما جمعت مستفعلن بين الخبن الطي .

وقد ورد الخبن بنسبة 77.34٪ وتوزع كما يلي :

43.30٪	34.4٪	—	56.9٪	—	—

ومن الواضح انه قد وقع في مستفعلن اكثر مما وقع في فاعلن ، ويرجع ذلك الى قلة مزاحفة فاعلن وكثرة مزاحفة مستفعلن ، ولكن من الضروري الاشارة الى انه في فاعلن قد استقطب نسبة المزاحفة لتفرده ، وانه في مستفعلن قد حل قبل الطي .

وقد ورد الطي بنسبة 04.1٪ وتوزع كما يلي :

69.8٪	—	—	39.17٪	—	—

ويلاحظ انه وقع في اول الشطر كما يريد ابراهيم انيس ، ولكنه خالف ما يريد الهاشمي

---

(1) ديوان محمد العيد ، ص372 .

(2) ديوان سحنون ، ص162 .

وقد تعرضنا لهذه النقطة من قبل • وحين ننظر الى الزحافات والعلل ،فاننا سنلاحظ بان البسيط قد إعتنى فيها بما هو جائز وحسن اكثر مما اعتنى فيها بما هو مكروه وممنوع•

7 ـ الطويـــــل •

7 : 1 نسبة شيوع البحـــر•

يجيء الطويل في الرتبة السادسة بمجموع 176 قصيدة بنسبة 8،47 ٪ وبابيات عددها 4766 بيتا بنسبة 8،71 ٪ وبنفس قدره 27•07 بيتا في القصيدة الواحـــدة والملاحظة الاولى التي تلفت النظر ان الفرق في نسبة التواتر بينه وبين البسيط ملحوظة على الرغم من انه كان " الركوب "•(1)

ومن الملاحظ ان نسبته قليلة بالقياس الى ما كان عليه الطويل في الذيوع ،فقد كانت نسبته في الجاهلية 10 ،36 ٪(2) ،وفي القرن الاول 19 ،46 ٪(3) ،وفي الثاني 8 ،19 ٪(4) ،وفي النصف الاول من الثالث 05 ،19 ٪(5) ،ويمكن الاضافة بانها قليلة بالقياس الى نسبته في الشعر الحديث ،فقد ورد في الشعر المصري بنسبة 72 ،14 ٪(6) ،وفي الشعر العراقي بنسبة 58 ،22 ٪(7)

واذا كانت نسبته قليلة فان ذلك راجع الى الاهتمام بغيره ،كالكامل والمتقارب وغيرهما وقد كتب فيه ثمانية عشر شاعرا توزعت نسبته لديهم على النحو التالي : سعد اللــه 10 ٪ شريط 04 ،19 ٪ حمدي 20 ٪ ،الغماري 28 ،7 ٪ محمد عبد القادر السائحي 90 ،1 ٪ اجقاوة 10 ٪ ،رمضان حمود 85 ،22 ٪ ابو اليقظان 17 ،16 ٪ ابو الحسن 57 ،28 ٪ ابـــن رحمون 27 ،2 ٪ سحنون 25 ،7 ٪ جوادي 92 ،1 ٪ محمد الاخضر السائحي 72 ،14 ٪ محمــد العيد 73 ،16 ٪ حمادي عبد الله 76 ،4 ٪ ابن رقطان 43 ،2 ٪ مفدي زكريا 21 ،8 ٪ والعقون 63 ،13 ٪ •

---

(1) الفصول والغايات ،ص 212 •
(2) الشاعرية العربية ،ص 205 ، 206 ،عن براولنج •
(3) الشاعرية العربية ،ص 210 ،عن فادية •
(4) المصدر نفسه ،ص 213 •
(5) المصدر نفسه ،ص 217 •
(6) موسيقى الشعر ،ص 199 ـ 207 •
(7) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ،ص 235 •

والملاحظة ان عشرة شعراء فقط كانت نسبة تواتره في أشعارهم اعلى من نسبة العامة وانه كان عند بعض الشعراء لا يكاد يزيد عن الحصر.

7 : 2 نسبة شيوع ضرب من الاضرب .

اما عن نسبة تواتر هيكل من هياكله الثلاثة، فانها قد توزعت كما يلي :

الهياكل			الاشعار	الابيات
1	2	3		
83	79	14	176	
27.14	17.66	2.86		47.66

والملاحظة الاولى ان الطويل هو البحر الاول حتى الآن الذي لم يتعد الهياكل المعروفة الى غيرها، وانه يستقطب الهياكل المعروفة كلها، وان ضربيه الاولين اكثر حظا في الاهتمام من الثالث، وربما يرجع السبب في ذلك الى ان التعليل فيه قوي اذ يسقط سبب كامل من آخره[1] "بينما يتعلم الضربان الاولان بالقافية او بالوزن والقافية[2]

وقد جاء الضرب الاول بنسبة 47.15٪ وبكثافة نسبتها 56.94٪ وبنفس مقداره 32.69 بيتا، وجاء الثاني بنسبة 44.88٪ وبكثافة قدرها 37.05٪ وبنفس قدره 22.35٪، أما الثالث فقد كانت نسبته 7.95٪ ونسبة الكثافة 6٪ ومعدل القصيدة 20.42 بيتا .

7 : 3 نسبة شيوع المزاحفة .

واذا انتقلنا الى ملامح الطويل فاننا قمنا بتحليل خمس عشرة قصيدة هي : جود وا تسودوا[3] المبثورة[4]، الفتى[5]، الى الاستاذ مبارك الميلي[6]، مضاجعة[7]، سبيل المعاناة[8].

---

(1) كتاب العروض، ص83 .
(2) المصدر نفسه، ص83 .
(3) ديوان ابي الحسن، ص177 .
(4) الرماد، ص95 .
(5) رمضان حمود، حياته وآثاره، ص190 .
(6) ديوان سحنون، ص282 .
(7) اغاني الزمن الهادي، ص92 .
(8) بوح في موسم الاسرار، ص37 .

وحدي مع الليل (1)، أخي الانسان (2)، يقدس فيك الشعب أعظر قائد (3)، فراق المؤمنين (4)، قسنطينة الهرى (5)، علمتني (6)، مراسلة (7)، مراحل ديواني (8)، دموع العبقرية (9) . فوجدنا الاجزاء مزاحفة بنسبة 30،83 ٪ وقد توزعت كما يلي :

٪33،53 ٪1،19 ٪28،28 ٪1،79 ٪37،72 ٪1،79 ٪56،83 ٪57،48

ومن الملاحظ قلة مزاحفة العروض، لاننا لم نعتبر القبض فيها مزاحفة، لانه واجب، وذلك لكي تنتهي التفعيلة بساكن حتى ينتهي الشطر، ومن الواضح ان التفعيلة التي تسبق العروض والضرب هي اكثر الاجزاء مزاحفة مع الضرب، وبالنظر اليها فاننا سنجد ان الاوليين تضمنتا فعولن بينما كانت مفاعيلن هي الضرب، وربما يرجع السبب في كثرة مزاحفة الضرب الى كونه مقبوضا في الثاني، ومحذوف الثالث .

اما قلة مزاحفة مفاعيلن التي هي في الحشو فان ذلك بسبب امتناعها من الكف لكي تنتهي بساكن، ولان القبض فيها غير مأنوس، وان كان جائزا .

وقد وقع القبض بنسبة 33،01 ٪ وتوزع كما يلي :

٪32،93 ٪1،19 16،28 — ٪37،72 ٪0،59 ٪56،28 ٪46،1

ومن الواضح ان قبض فعولن اكثر من قبض مفاعيلن، وذلك لان القبض فيها جائز، بينما لا يستأنس قبض مفاعيلن التي في الحشو على اننا نلاحظ ان مفاعيلن التي في الحشو مقبوضة ولكن بنسبة متواضعة، ويلاحظ ان قبض فعولن في المواضع الاربعة قد استقطب القبض كله فيها وان القبض في مفاعيلن قد استأثر بالاهتمام في التفعيلة الاولى في الصدر، اما في الموضعين اللذين في العجز فقد شاركتهما زحافات أخرى .

---

(1) الوان من الجزائر، ص19 .
(2) الاضواء الخالدة، ص119 .
(3) اللهب المقدس، ص 173 .
(4) ديوان ابن رحمون، ص121 .
(5) تحزب العشق يا ليلى، ص74 .
(6) همسات وصرخات، ص73 .
(7) ديوان ابن العقون، ص109 .
(8) ديوان محمد العيد، ص540 .
(9) الزمن الاخضر، ص 37 .

وقد وقع الحذف بنسبة 98٫5٪ وتوزع على الاجزاء كما يأتي :

ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	ـــ	0٫59٪	11٫37٪

ويلاحظ ان الحذف قد وقع في الجزء الذي يسبق الضرب، ومن المعروف ان العلة لا تقع في الحشو وانما في العروض والضرب ، اما الحذف في الضرب فهو راجع الى ان الضرب الثالث محذوف.

وقد ورد الكف بنسبة 0٫59٪ في مفاعيلن الاولى من العجز، وهو مكروه ، ولكن تواضع نسبته يجعله شاذا وليس أمرا مطلوبا ، وقد وردت مفاعيلن الصحيحة في العروض فشذت عن النموذج ، وقد وردت ثلاث مرات للتصريع فقط مما يجعلها مقبولة .

ثم جاء الثلم في فعولن بنسبة 0٫59٪ واقتصر على فعولن في اول البيت ، وهو جائز ولا شك ان قلته فيها امتثال للقوانين العروضية .

ووقع الخرم في مفاعيلن التي هي في حشو العجز بنسبة 0٫59٪ ، ومن المعروف انه يقع في اول البيت لا في حشو العجز ، ولكن ندرة وروده لا تغير شيئا من طبيعة النموذج .

ولعل من الواضح الآن ان الطويل التزم اكثر من غيره من البحور السابقة بالجائز، وانه اقلها التزاما بما هو ممنوع ومكروه .

8 ـ الوافـــــــر .

8 : 1 نسبة شيوع البحـــــر .

وقد جاء الوافر في الرتبة السابعة بأربعين ومائة قصيدة بنسبة 6٫74٪ ، وبابيات عددها 3948 بيتا بنسبة 7٫21٪ ، وبمعدل قدره 28٫2 بيتا في القصيدة الواحدة .

والملاحظة الملفتة للنظر في تواتره انه في التوجه والكثافة متواضع النسبة ولكنه في معدل القصيدة يزيد عن المعدل العام بنحو من بيتين ، ولا شك ان تواضع نسبته راجع الى قلة الاهتمام به بالقياس الى البحور السابقة ؛ والحق ان الوافر في الواقع الشعري العربي يتأخر من عصر الى عصر ، فقد كان في الجاهلية 16٫82٪ (1)، ثم انخفض في القرن الاول الى 15٫08٪ (2)

---

(1) الشاعرية العربية ص205 ، 206 ، عن براولنج .

(2) الشاعرية العربية ، ص210 عن فادية .

ثم ازداد انخفاضه في القرن الثاني حتى وصل الى 8ر4 ٪ [1] ولم يزد في النصف الثاني من القرن الثالث عن 61ر8 ٪ [2] أما في العصر الحديث فقد كانت نسبته في الشعر المصري 88ر6 ٪ [3] وفي الشعر العراقي 64ر5 ٪ [4].

ومن الواضح ان الوافر وفقد جزءا من تواتره كل عصر، وربما يرجع السبب في ذلك الى امتزاج مجزوئه بالهزج ،حتى انه كاد " من اجل هذا ان ينقرض في الشعر الحديث" [5] مما يساعد على انخفاض نسبة تواتره ، والملفت للنظر انه مبني على تكافؤ مقطعين قصيرين مع مقطع طويل كالكامل " [6] وان الحركات فيه وافرة كما هي الحال في الكامل ، ولكنه مع ذلك يقل كثيرا عن الكامل ،مما يدل من جديد على ان الاختيار الذاتي لم يكن موضوعيا ، وان الاستعداد الموسيقي يحتاج الى تنظير كاف يساعد الشعراء على الاختيار المناسب .

واذا كانت نسبته متواضعة في العموم فانها فانها لم تكد تختلف كثيرا عند الشعراء فقد كانت نسبة شيوعه عندهم كالتالي : يحياوي 88ر5 ٪ سعد الله 6 ٪ ،حرز الله 33ر33 ٪ ميهوبي 12ر5 ٪ شريط 52ر9 ٪ خرفي 55ر13 ٪ الغماري 6ر8 ٪ محمد الاخضر عبد القادر السائحي 61ر7 ٪ ومفدي زكريا 87ر7 ٪ بن رقطان 65ر3 ٪ حمادي عبد الله 76ر4 ٪ محمد العيد 34ر14 ٪ محمد الاخضر السائحي 77ر0 ٪ جوادي 92ر1 ٪ احمد سحنون 59ر2 ٪ ابو القاسم خمار 44ر3 ٪ معاش 54ر4 ٪ بن رحمون 36ر11 ٪ ابو الحسن 19ر5 ٪ ابو اليقظان 35ر7 ٪ خباشة 47ر26 ٪ لوصيف 20 ٪ ، ورمضان حمود 85ر2 ٪ .

ومن الواضح ان تواتره عند بعض الشعراء اكثر من نسبته العامة ، ولكنه عند بعضهم الآخر لا يكاد يذكر الا نادرا ، وان اعلى نسبة له هي نسبته عند حرز الله وهذا راجع الى ان حرز الله لم يتوجه الى التشكيل المألوف الا ستمرات فقط ، ويخيل الي انه لو توجه اليه اكثر لقلت نسبة الوافر عنده بحكم الحاجة الى تنوع الايقاعات على حساب بعض الايقاعات الاخرى

---

(1) الشاعرية العربية ، ص 213 ، عن فادية .

(2) المصدر نفسه ، ص 217 .

(3) موسيقى الشعر ، ص 199 ـ 207 .

(4) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، ص 235 .

(5) موسيقى الشعر ، ص 113 .

(6) انظر كتاب العروض ، ص 87 .

8 : 2 نسبة شيوع ضرب من الاضرب •

اما عن نسبة شيوع ضرب من الاضرب فقد لاحظنا ان التوجه قد توزع على الاضرب كما يلي :

المألــــوف			غير المألوف	الاشعار	الابيات
1	2	3			
120	6	4	10	140	
3208	166	125	449		3948

ومن الواضح ان الاهتمام في الوافر منصب بالدرجة الاولى على الضرب الاول بنسبة 71، 85٪ والحق انه أمر طبيعي ، فقد كان الوافر الاول يلي الاوزان الطويل وضربي البسيط الاولين (1) وذلك بسبب وفرة حركاته ، حتى بعض القطف في ضربه الاول • ويجيء غير المألوف في الرتبة الثانية بنسبة 14، 7٪ وهي ظاهرة ملفتة للنظر ، خاصة وأنهما تعادل مجموع الضربين الثاني والثالث ، كما عند الغماري وحرز الله ويحياوي ، فقد جمع الغماري بينهما في سبع قصائد (2) وحرز الله في قصيدتين (3) ، ويحياوي في قصيدة واحدة (4)

اما انخفاض نسبة الضربين الثاني والثالث مزاحفة الى انهما مجزوءان يتشابهان في الهزج اذا طرأ على مفاعلتن العصب وصارت مفاعيلن التي هي وحدة الهزج •

8 : 3 نسبة شيوع المزاحفـــــة • •

ولمعرفة نسبة شيوع المزاحفة فقد حللنا من التام ثماني عشرة قصيدة هي (5) : ثورتنا البكـــر (6) ، عز الاوطـــان (7) ، عمالقـــة (8) ، حنـــين (9) ، الى أبـــي (10) ، الحزن المضارع (11) ، شعري وشعوري

(1) المصدر والغايات ص 213 •

(2) نجوى العشق والنار ، اغنيات الورد والنار ص 151 ، ورفض في مسافة العشق المصدر نفسه ص 161 ، انا المجنون يا ليلى ، اسرار الغربة ص 131 ، سفر في مسافة الشـــوق ، المصدر نفسه ص 121 ، رباعيات وترجيح ، المصدر نفسه ص 135 ، عندما توقظني الذكرى ص 167 ، سراب المصدر نفسه ص 175 •

(3) تراتيل مغترب ، مواويل العشق والاحزان ص 41 ، مواويل للعشـق والاحزان ص 29 •

(4) اشواق في النفى ، تامل في وجه الثورة ، ص 29

(5) الحان من بلادي ، ص 101 •

(6) رمضان حمود ، حياته وآثاره ، ص 194 •

(7) الرماد ص 112 •

(8) ديوان سحنون ص 76 •

(9) الم وثـــورة ص 91 •

(10) الزمن الاخضر ص 207 •

(11) ديـــوان محمد العيد ص 543 •

في محراب الصمت (1)، لامية الفقراء (2)، دلال (3)، نداء الاتحاد (4)، ورد الخطوبة (5)، الوداع على قطار قسنطينة (6)، وداع شاعر الجزائر الكبير محمد العيد (7)، شهداء قسنطينة (8)، سجية الكرم اليك يا بلادي (9)، وخيال الطفل (10)، فوجدنا ان المزاحفة وردت بنسبة 38،4 ٪ وانها توزعت كما يلي :

٪53،28 ٪42،9 ٪0،0 ٪55،36 ٪40،13 ٪0،34

ومن الواضح انها توزعت على خمسة اجزاء ولم تقع في العروض، وذلك لانها مقطوفة اساسا . ولذلك لم تعتبر القطف مزاحفة لوجوبه في الضرب الاول ، وان المزاحفة في الضرب من الندرة الى حد انها لا تثير الانتباه ، لانها لا تشكل ظاهرة مميزة ، وعلى هذا فان الزحاف يتركز على مفاعلتن وحدها • وان مفاعلتن الاولى اكثر مزاحفة من الثانية •

واذا نظرنا الى انواع المزاحفة فاننا نجد ان العصب قد وقع بنسبة 47،57 ٪ وقد توزع كالتالي :

٪52،94 ٪42،21 — ٪55،02 ٪40،13 —

والملاحظة انه استقطب المزاحفة في مفاعلتن الرابعة ، وانه كاد يستقطبها ايضا في بقية المواضع ، ومن المعروف انه " في الوافر حسن " (12)، وربما وقع بسبب الحاجة الى شيء من السرعة بعد الوتد في تفعيلة الابتداء في الشطرين •

---

(1) اغاني الزمن الهادي ، ص57 •
(2) الكتابة بالنار ، ص17 •
(3) انت ليلاي ، ص209 •
(4) ظلال واصداء ، ص18 •
(5) تحزب الشعق يا ليلى ، ص218 •
(6) مفدي زكريا شاعر النضال والثورة ، ص162 •
(7) اسلاميات ، ص59 •
(8) ... ، ص43 •
(9) ديوان ابن رحمون ، ص127 •
(10) الروابي الحمر ، ص30 •
(11) ديوان ابي الحسن ، ص137 •
(12) المعيار في اوزان الاشعار ، ص49 •

وقد ورد العقل بنسبة 34٫0٪ وكان كالتالي :

٪34٫0	٪34٫0	——		٪34٫0	——	——

وواضح ان تواضع نسبته راجع الى الاختلاف فيه ، فابو الحسن" يمنعه والخليل يجيزه(1)، ولا شك ان اجازته لم تمنع من القول بقباحته ، ولعل السبب في ذلك راجع الى تجاور الوتدين وهو ما لم يقل به العروضيون في مفاعلتن ، وربما يرجع أيضا الى كونه يقلل من الحركات فترتفع السواكن ، وتصبح نصف المتحركات في مفاعلتن اذا أصابها جميعا العقل .

وقد ورد النقص بنسبة متواضعة أيضا 34٫0٪ وكان كما يلي :

٪0٫0	٪34٫0	——	٪0٫0	٪0٫0

ومن الواضح انه اقل من العقل حيث لم يطرأ الا على مفاعلتن واحدة ، بينما طرأ العقل على ثلاث منها ، ولا شك ان تواضع نسبته يقلل من قباحته .

اما القصم فقد ورد بنسبة 34٫0٪ وكان كما يلي :

٪0٫0	٪0٫0	٪0٫0	٪0٫0	٪0٫0	٪34٫0

ومرة اخرى فان تواضع نسبته واقتصارها على موضع واحد يقلل مما فيه من القبح .

وقد خللنا من المجزوء ثماني قصائد ، هي : أشواق في المنفى(1) ، الديـــوان(2) ، أنا المجنون يا ليلى(3) ، ثورتنا البكـــر(4) ، هنيئـــا(5) ، صلف(6) ، زمانك تاب من ..(7) ، تراتيل مغترب ، المأذنـــة(8) .

ووجدنا ان المزاحفة فيه قد وردت بنسبة 73٫15٪ ، وكانت كما يلي :

٪76٫96	٪69٫11	٪79٫9	٪66٫66

---

(1) المعيار في اوزان الاشعار ، ص49 .

(2) تأمل في وجه الثورة ، ص29 .

(3) الحرف الضوء ، ص99 .

(4) اسرار الغربة ، ص131 .

(5) مغدي زكريا ، ص162 .

(6) مواويل للعشق والاحزان (حرز الله) ص41 .

(7) ديوان احمد سحنون ، ص304 .

(8) ديوان محمد العيد ، ص399 .

(9) الحان من قلبي ، ص101 .

ومن الملاحظ انها في المجزوء اعلى بكثير من التام ،وانها في التفعيلة الاولى من المصراع اكثر من الثانية ،وقد كان العصب اهم الزحافات ،فقد كانت نسبته 70،46٪ وقد توزع على الوحدات كما يلي :

٪75،98	٪63،23	٪77،94	٪64،70

ومن الملاحظ انه كاد يستقطب المزاحفة في المواضع جميعها ،الا أنه يمكن القول بأن المزاحفة في التفعيلة الاولى من كل مصراع أعلى منها في التفعيلة الثانية ،وربما لان الابتداء يحتاج الى التنويع اكثر من الختم .

اما العقل فقد ورد بنسبة 1،47٪ وكان كما يلي :

٪0،0	٪0،0	٪0،98	٪1،96

واذا كان في المجزوء اعلى منه في التام الا ان نسبته متواضعة ،ولكن اهل العروض يرون ان العقل في المجزوء قبيح .

وقد ورد النقص بنسبة 2،61٪ وكان كما يلي :

٪0،98	٪5،88	٪0،98	٪0،0

ومن الملاحظ انه على الرغم من القول بقباحته الا انه ورد في ثلاثة مواضع ،وان نسبته في مفاعلتن الثانية مرتفعة نسبيا .

ويلاحظ في الوافر انه في تامه ومجزوئه قد استعان بما هو حسن وبما هو قبيح معا ،ولكن استعانته بالحسن اكثر من استعانته بالقبيح مما يدل على ان الشعراء يملكون الاستعداد ولكن استعدادهم يحتاج الى اكمال .

9 ـ الرجـــــز .

9 : 1 نسبة شيوع البحــــر .

الرجز يجيء في المرتبة الثانية بثماني وخمسين قصيدة ،بنسبة 2،79٪ ،وابيات عددها 1536 بيتا بنسبة 8،28٪ وبمعدل 26.48 بيتا .

ولا شك ان تواضع نسبته في الشعر الجزائري الحديث تتناسب وتواضعها في الشعر

العربي ،فقد كانت في الجاهلية 2،84٪ [1]،وفي القرن الاول 3،52٪ [2]، وفي الثاني 1،5٪ [3]:
وفي النصف الاول من الثالث 1،63٪ [4]، وفي الشعر المصري 3،55٪ [5]،وفي الشعر العراقي 2،71٪ [6]، وفي شعر الارض المحتلة 1،8٪ [7]،

ومن الواضح ان نسبته متواضعة في مختلف العصور ومختلف الاشعار ،والحق ان الرجز عند بعض النقاد " اخفض طبقة من الشعر" [8]، وان فيه " كزازة " [9] بسبب كثرة سواكنه التي تصل الى 42،85٪ من مجموع المتحركات والسواكن ،وقد ذكرنا من قبل الى ان لدونة البحر تقل كلما تكثر نسبة السواكن وتزيد عن الثلث . بل ان بعض النقاد يخرجونه من الشعر "فالرجز كله ليس بشعر" [10]، مما يقلل من نسبة تواتره .

وقد انعكست قلة تواتره على نسبته عند الشعراء ،فقد كانت عندهم كما يلي : محمد العيد 2،78٪ محمد الاخضر السائحي 2،62٪ جوادي 15،38٪ سحنون 10،3٪ الطاهري 2،94٪ خمار 20،68٪ بن محبوب 4،16٪ باشوات 10٪ ،سعد الله 4٪ ،خرفي 1،69٪ الغماري 1،32٪ محمد الاخضر عبد القادر السائحي 0،95٪ العقون 2،27٪ عاشوري 42،85٪

ومن الواضح ان نسبة تواتره عند غالبية الشعراء متواضعة ،ولكنها عند جوادي وعاشوري وخمار مرتفعة جدا ،ولا شك ان ارتفاع نسبة تواتره عندهم دليل على ان استعداداتهم الموسيقي يحتاج الى اعادة نظر .

9 : 2 نسبة شيوع ضرب من الاضرب .

واذا كنا رأينا في نسبة التواتر الاختلاف الواضح في الاستعداد الايقاعي ،فانه يمكن القول

---

(1) الشاعرية العربية ،ص205 ،206 عن براولنج .
(2) الشاعرية العربية ،ص210 عن فادية .
(3) المصدر نفسه ،ص213 .
(4) المصدر نفسه ،ص217 .
(5) موسيقى الشعر ،ص199 _ 207 .
(6) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ،ص235 .
(7) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ص 399
(8) الفصول والغايات ،ص319 .
(9) منهاج البلغاء وسراج الادباء ،ص268 .
(10) الفصول والغايات ،ص139 .

في نسبة شيوع هيكل من الهياكل ان الاهتمام قد تركز على المجزوء اكثر من التام ،كما يبين الجدول التالي :

المألوف						غير المألوف	الاشعار	الابيات
1	2	3	4	5	6			
3	17	24	1	3	1	9	58	.
133	421	633	45	78	15	211		1536

وواضح ان الضرب الثالث قد حظي بالاهتمام اكثر من غيره ،ويليه الضرب الثاني ،اما بقية الاضرب فانها لم تحظ الا بقليل من الاهتمام ،وربما يرجع السبب في الاهتمام بالضرب الثالث انه ضرب مجزوء ،وان في التجزئة محاولة للتخلص من الرجز في صورته التامة ،اما غير المألوف فاننا قد لاحظنا ان عروضه لم تكن صحيحة ،وانما كانت مقطوعة حينا ومخبونة مقطوعة حينا آخر ،وهو ما لم يقل به العروضيون .

9 : 3 نسبة شيوع المزاحفة .

واذا كان الجدول السابق قد بين ان الرجز قد ورد تاما ومجزوءا ومنهوكا فاننا قد حللنا من التام أربع قصائد هي :مجرد وجهة نظر قديمة[1] ،يوم بسمه[2] ،اعترافات[3] ،وشجيرة[4] ووجدنا ان المزاحفة فيه بنسبة 44،72% وقد توزعت على الاجزاء كما يلي :

%65،3 %65،3 %89،79 %69،38 %53،06 %91،83

وواضح ان العروض والضرب مزاحفتان اكثر من غيرهما ،مع زيادة خفيفة في الضرب ،ويرجع ذلك الى كثرة الاضرب على العروض ،فبينما للضرب ستة أوجه فان للعروض ثلاثة أو أربعة ،وان المزاحفة في مختلف الاجزاء مرتفعة تزيد في اقل الاجزاء عن النصف ،والحق ان المزاحفة تقلل من ارتفاع نسبة السواكن في الرجز .

واذا بحثنا في المزاحفة فاننا نجد ان الخبن اهم الزحافات والعلل ،وقد ورد بنسبة 37،07 % ،وتوزع كالتالي :

---

(1) اسلاميات ،ص13 .
(2) ديوان العقون ،ص69 ،والعنوان أخذته بنفسي من البيت الاول .
(3) الحرف الضوء ،ص127 .
(4) ديوان سحنون ،ص64 .

%24،48	%38،77	%51،02	2،04	%34،69	%53،06

ومن الواضح انه يبدأ من أعلى نسبة ثم يتدرج الى ان يصل في آخر المصراع الى أقل نسبة ، ولكنه في العجز أعلى بقليل مما هو في الصدر ، وربما يرجع ذلك الى ان العجز يحتوي على الضرب ، ولا شك ان ارتفاع نسبة الخبن قد حسنت الايقاع الموسيقي ، وذلك بتقليلها نسبة السواكن .

ثم يجي الطي بنسبة 1،91 % وتوزع كالتالي :

%0،0	%8،66	%18،36	%0،0	%22،44	%10،2

ومن الواضح ان الطي لم يتتبع في الاجزاء كلها وانما اقتصر منها على اربعة فقط ، وهي أجزاء الحشو ، ولم يقع في العروض والضرب ، ومن المعروف ان الطي يشبه الخبن في تحسينه الايقاع عن طريق تقليل نسبة السواكن ، بحيث تصل الى نحو من الثلث ، وهو ما يجعل البحر مقبولا وحسنا .

وقد ورد الخبل بنسبة 3،06 % وتوزع كالتالي :

%0،0	%0،0	%0،0	%0،0	%4،08	%2،04

ومن الواضح انه اقتصر على موضعين فقط ، وربما يرجع ذلك الى انه في الرجز قبيح .

وقد جاء القطع بنسبة 24،48 % وتوزع كالتالي :

%24،48	%0،0	%0،0	%24،48	%0،0	%0،0

وواضح ان نسبته العالية كانت نتيجة وقوعه في كل من العروض والضرب بنسبة واحدة ولا شك ان اقتصاره على العروض والضرب راجع الى كونه علة ، والعلل خاصة بالعروض والضرب دون غيرهما من الاجزاء .

وقد ورد الخبن والقطع معا بنسبة 19،38 % ، وتوزع كما يلي :

%36،73	%2،04	%0،0	%36،73	%2،04	%0،0

ومن الواضح انه لم يقع في التفعيلة الاولى من الصدر والعجز ، وانه كان في العروض والضرب اعلى من التفعيلة الثانية في الحشو ، وذلك لان القطع فيه متصل بالعروض والضرب وربما وقع في الحشو ، لان الخبن يقع في الحشو بحسن .

و ورد مفعول بتسكين اللام بنسبة 16،8٪ ،وقد وقع في العروض وحدها دون غيرها من الاجزاء .

وورد فاعلن بنسبة 4،08٪ واقتصر على التفعيلة الثانية من العجز .

وورد فعول بتسكين اللام بنسبة 4،08٪ ووقع في الضرب فقط .

وورد فعلن بنسبة 2،04٪ واقتصر على التفعيلة الثانية من الصدر .

وورد ت فاعلان بنسبة 2،04٪ واقتصرت على العروض وحدها .

ومن الواضح ان فاعلن وفاعلان، وفعول ،وفعلن قد وردت بنسب ضئيلة ،بينما وردت فعول بنسبة اكبر قليلا ،وهي جميعا تفاعيل لا تدخل على مستفعلن [1]،ونسبتها لم تزد عن 4،08٪ مما يدل على ان المزاحفة في تام الرجز كانت تعني بالزحافات الحسنة أكثر من الزحافات القبيحة كما يقول العروضيون .

وقد حللنا في المجزوء ست قصائد هي :ميا بنا [2] ،تفضلي [3] ،لا اكذب [4] ،لوحة [5] منا جاة [6] ،قوس قزح [7] ،ووجدنا المزاحفة فيها بنسبة 54،12٪ وقد توزعت كما يلي :

٪56،95 ٪51،62 ٪52،98 ٪5496

والملاحظة الاولى التي تلفت النظر ان الزحاف في المجزوء اقل منه في التام ،ولعل ذلك راجع الى التجزيء ،فقصر الهيكل قد يمنع من امكانية المزاحفة ،فالمجال القصير يختلف عن المتسع ففي المتسع يمكن السير كما يراد ،ولكنه في القصير يفرض ظروفه الخاصة .

ويلاحظ ان النسب متقاربة في الاجزاء الاربعة على عكس التام ،وانها في الجزء الاول من الصدر اعلى قليلا من العروض .

---

(1) انظر المتوسط الكافي ،ص48 .
(2) انت ليلاي ،ص107 .
(3) اغاني الزمن الهادي ،ص56 .
(4) اغنيات اوراسية ،ص79 .
(5) زمن الرحيل ،ص8 .
(6) أسرار الغربة ،ص139 .
(7) ديوان محمد العيد ،ص42 .

وانها في الضرب اعلى بقليل من الحشو في العجز ، ولكنها في الضرب اقل من التفعيلة الاولى وربما يرجع السبب في ذلك الى الثقل[1] في الابتداء مما يتطلب المزاحفة للتخفيف من ثقله ومن سرعته ايضا .

ونحن حين ننظر الى الزحافات فاننا نجد ان الخبن قد ورد في جميع الاجزاء بنسبة 34،27 ٪ وقد توزع عليها كما يلي :

٪50،33	٪33،11	38،41	٪15،23

ومن الواضح انه ورد في التفعيلة الاولى بنسبة مرتفعة ثم الثانية ثم الثالثة ، وان اقل نسبة وقعت في العروض ، وربما لعبت طبيعة الشعر العربي دورا في رفع نسبة المزاحفة في التفعيلة الاولى ، ومن المعروف انها لا تقبل الابتداء بالثقيل[2] ومن هنا فقد لزم فيها المزاحفة .

وقد حدث الطي بنسبة 13،8 ٪ وتوزع على الاجزاء كما يلي :

٪5،29	٪10،59	٪13،24	٪4،63

ومن الملاحظ أنه وقع في التفعيلة الاولى من العجز أكثر من غيرها ، وقد ترجع قلة نسبته الى انه يبدأ بثقيل على خلاف ما تقتضيه طبيعة الشعر العربي .

ووقع الخبل بنسبة 0،66 ٪ وقد توزع كما يلي :

٪0،0	٪0،66	٪0،0	٪0،66

وجاء الكف بنسبة 0،66 ٪ واقتصر على التفعيلة الاولى من الصدر ، ووقع الشكل بنسبة 3،52 ٪ وتوزع كما يلي :

٪0،66	٪3،3	٪0،0	٪6،62

وقد ورد القطع بنسبة 6،62 ٪ وتوزع كالتالي :

٪0،0	٪1،32	٪0،0	٪11،92

وقد وقع التذييل بنسبة 2،31 ٪ وتوزع كالتالي :

٪0،0	٪0،99	٪0،0	٪3،63

---

(1) الثقل هو العنصر الممدود ، ويستغرق ضعف زمن العنصر المقصور ، والمقطع المقصور هو الذي يتألف من متحرك لا يليه ساكن ، والممدود هو الذي يتألف من متحرك بعده ساكن وهو ثقيل ، انظر نظرية ايقاع الشعر العربي ، ص 147 .

(2) نظرية ايقاع الشعر العربي ، ص 152 .

ويمكن تبرير وروده في العروض الى التصريع ،حيث يسمح باتفاق عروض البيت الاول مع الضرب ،ويلاحظ ان التذييل وقع مفردا " مستفعلان " بنسبة 1،98٪ وكان كما يلي :

%2،64 %0،0 %1،32 %0،0

واشترك مع الخبن بنسبة 2،64٪ وتوزع كالتالي :

%4،63 %0،0 %0،66 %0،0

واشترك مع الطي بنسبة 0،66٪ في موضع واحد وهو الضرب ،ووردت فعل بنسبة 4،63٪ واقتصرت هي الأخرى على الضرب وحده ،ووردت فعلن بنسبة 2،64٪ واقتصرت على الضرب ووردت مفاعيلن بنسبة 0،66٪ في حشو العجز .

ومما سبق يمكن الملاحظة ان المزاحفة في المجزوء وان كانت اقل منها في التام الا انها اشتملت على زحافات وعلل اكثر مما اشتمل عليها التام ،وان هذه الزحافات والعلل في الغالب دخيلة على الرجز .

وقد حللنا من المشطور ثلاث قصائد هي :أوراس[1] لعمر الزهور[2] ،والشاعر في بلادي[3] ووجدنا ان المزاحفة فيها قد وقعت بنسبة 75،53٪ ،وانها اعلى نسبة من المزاحفة في الرجز وقد توزعت كما يلي :

%100 %68،08 %58،51

ومن الواضح انها وقعت في التفعيلة الثالثة بنسبة كبيرة الى حد ان المقياس لم يرد ولو مرة واحدة صحيحا ،وربما كان السبب في ذلك انها تقوم في المشطور مقام العروض والضرب معا ،مما يجعل من مزاحفتها بنسبة مرتفعة أمرا عاديا .

وبالنظر الى نوع المزاحفة فان الملاحظة تدل على ان الخبن ورد بنسبة 31،2٪ وانه توزع كالتالي :

%2،12 %44،68 %46،8

واذا كانت نسبة وروده متقاربة في الحشو ،فان قلتها في العروض راجعة الى كثرة المزاحفة

---

(1) الزمن الاخضر ،ص249 .

(2) ديوان سحنون ،ص302 .

(3) الحرف الضوء ،ص31 .

في العروض وكثرة الزحافات والعلل التي تطرأ عليها بحكم كونها ضربا أيضا .

اما الطي فقد ورد بنسبة 8،86٪ وكان كما يلي :

٪1،06 ٪18،08 ٪7،44

ويمكن الملاحظة على قلة وروده في التفعيلة الثالثة بما قلناه في الخبن ،وقد ورد الخبل بنسبة 3،19٪ ،واقتصر على التفعيلة الاولى ،وقد ورد التذييل والخبن بنسبة 4،25٪ واقتصر على التفعيلة الثالثة ،وورد القطع بنسبة 39،36٪ واقتصر هو الآخر على الوحدة الثالثة وقد وردت فاعلاتن بنسبة 1،06٪ واقتصرت هي الاخرى على الجزء الثالث ، ووردت فعل بنسبة 12،76٪ واقتصرت على الوحدة الثالثة أيضا ،ووردت مفاعيلن بنسبة 2،47٪ وتوزعت كالتالي :

٪2،12 ٪4،25 ٪1،06

وورد الخبن والقطع بنسبة 19،14٪ وتوزع كما يلي :

٪37،23 ٪0،0

وواضح مما سبق ان الشطور اكثر انواع الرجز اشتمالا على الزحافات ،واكثرها مزاحفة أيضا وان الزحافات والعلل أكثر مما ينبغي ،وأكثر اتساعا وتعددا مما كانت عليه في التام والمجزوء الى حد يمكن القول معه ان الرجز كلما جزيء أو شطر كلما اشتمل على انواع متعددة من الزحافات التي تستحب والتي لا تستحب .

10 ـ المجتث .

10 : 1 نسبة شيوع البحر .

أشرنا في حديثنا عن الخفيف انه يرد تاما ومجزوءا ،ويمكن الاضافة هنا انه من الخفيف يقطع بحر آخر هو المجتث ،فالمجتث مقلوب من الخفيف المجزوء[(1)] أو من طول دائرته .[(2)] ومن هنا فان العلاقة بين البحرين وطيدة .

ولكن الملاحظة تستوجب القول بان التركيز يكون على الاصل أكثر من الفرع ،ولهذا فقد ارتفعت نسبة الخفيف وقلت نسبة المجتث ،وقد ورد المجتث بست واربعين قصيدة بنسبة 2،21٪

---

(1) الخليل ،معجم في علم العروض ،ص113 .

(2) الجديد في العروض ،ص154 .

وبابيات عددها 1109 بنسبة 2،02٪ وبمعدل قدره 1،24 بيتا في القصيدة الواحدة .

وواضح ان نسبته قليلة ، ولكن قلة نسبته أمر بديهي ، فقد ظلت نسبة المجتث متواضعة في الشعر العربي ، فقد كانت في القرن الاول 0،13٪ [1] ، وفي الثاني 1،29٪ [2] ، وفي النصف الاول من الثالث 0،65٪ [3] ، ولم تزد في الشعر المصري المعاصر عن 3٪ [4] ، وفي الشعر العراقي الحديث عن 3،25٪ [5] ، وفي شعر الارض المحتلة 0،22٪ [6] ، [7]

ولا شك ان تواضع نسبته راجع الى ان الحلاوة فيه " قليلة على طبعه [8] " ولذا فقد رفضه " المتجزلون في قديم الازمان [9] " ، واستعاضوا عنه بالخفيف .

وقد انعكست نسبة تواتره العامة على عدد الشعراء ، فلم يكتب فيه الا عشرة من مجموع الشعراء الذين توجهوا الى **الشعر العمودي** ، وتوزعت نسبته عندهم على النحو التالي :

---

(1) لم يحصه براونلنج ضمن البحور ، مما يوحي بعدم وجوده في الشعر الجاهلي ، وهو ما يؤكده ابراهيم انيس : " لا نكاد نعلم شيئا عن هذا البحر قبل عصور العباسيين " انظر موسيقى الشعر ، ص154 .

(2) الشاعرية العربية ، ص210 ، عن فادية . ويلاحظ ان هناك اختلافا بين وروده في القرن الاول وبين ما قال أنيس ، وتجدر الاشارة الى ان نسبته لا تكاد تذكر .

(3) المصدر نفسه ، ص213 .

(4) المصدر نفسه ، ص217 .

(5) موسيقى الشعر ، ص 199 ـ 207 .

(6) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، ص235 .

(7) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص389 ـ 390 .

(8) منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص268 . ويلاحظ هنا اختلاف بين وغيره ممن تناولوا هذا البحر ، يقول أنيس " طرب له الشعراء المحدثون ، فاكثروا من نظمه " ، انظر موسيقى الشعر ، ص115 ، وقال صغير انه من الابحر الغنائية التي تميزت بموسيقاها الجميلة ، انظر الجديد في العروض ، ص154 .

(9) الفصول والغايات ، ص131 ، وربما يرجع السبب في ذلك الى انه مقلوب من البسيط ، ومن المعروف ان البحور المقلوبة مهملة . ولا شك ان ابن السراج الشنتريني حين يرى انه " مبني من مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن " ، انظر المعيار في اوزان الاشعار ، ص87 ، مخالف لما هو صحيح . والاصح ان يبنى من مستفعلن فاعلاتن مستفعلن .

محمد العيد 57،5٪ سحنون 29،8٪ خمار 72،1٪ دحو 09،9٪ رمضان حمود 71،5٪ اجقاوة 10٪ ،محمد عبد القادر السائحي 85،2٪ سعد الله 6٪ وابن العقون 54،4٪ ومفدي زكريا 02،1٪ .

ومن الملاحظ انه تواتر عند اغلب الشعراء بنسبة تفوق نسبة تواتره العامة ،وان نسبته لم تقل الاعند شاعرين اثنين عن نسبته العامة ،ولا شك ان انخفاض نسبته العامة عن نسبته عند الشعراء راجعة الى تجنب غالبية الشعراء الكتابة عليه ،فاننا لم نجد منه ولو بيتا واحدا عند أكثر من ثلاثين شاعرا اتجهوا الى الشعر العمودي ،وربما كان يمكن ان تزيد نسبة تواتره العامة لو ان عدد الشعراء كان أكثر .

10 : 2 نسبة شيوع ضرب من الاضرب .

واذا كانت نسبة تواتره العامة متواضعة فان الملفت للنظر في المجتث انه اكتفى بعروضه المجزوءة وضربها المماثل ،ولم يشذ عن ذلك ،وربما يرجع السبب في ذلك الى قلة اعاريضه واضربه .

10 : 3 نسبة شيوع المزاحفة .

واذا كنا قد عرفنا نسبة شيوعه ونسبة شيوع هيكله الوحيد ،فاننا لمعرفة شيوع زحاف من الزحافات أو علة من العلل فقد حللنا من تسع قصائد هي : دع الاسى(1) ،في ظلل الايام الابكم(2) ،جولة طرف(3) ،الجزائر تتكلم(4) ،على حافة النهر ذكرى صديق(5) ،الصراع النفسي(6) ،طربت أمس هنا(7) ،وحبيبتي بلادي(8) ،(9) فوجدنا ان الاجزاء مزاحفة بنسبة 08،43٪

---

(1) ديوان سحنون ،ص270 .

(2) تعال ايها الطوفان ،ص64 .

(3) من عمق الجرح يا فلسطين ،ص7 .

(4) ديوان محمد العيد ،ص369 .

(5) الزمن الاخضر ،ص233 .

(6) ديوان ابن العقون ،ص83 .

(7) رمضان حمود ،حياته وآثاره ،ص192 .

(8) تحت ظلال الزيتون ،ص13 .

(9) ظلال واصداء ،ص66 .

وقد توزعت المزاحفة على الاجزاء بالنسب التالية :

٪40،2 ٪51،75 ٪30،65 ٪49،74

ومن الواضح انها وقعت في مستفعلن اكثر مما وقعت في فاعلاتن ، وربما وقع ذلك بسبب كثرة ما يطرأ على مستفعلن من زحاف في الواقع الشعري .

ويلاحظ ان المزاحفة قد وقعت في الجزء الاول من المصراع الثاني اكثر من الجزء الاول من المصراع الاول ، وربما يرجع السبب في ذلك الى الحاجة للتعويض في البدء ، ومن المعروف ان الوقوف عند العروض يجعل من الجزء الاول من العجز ابتداء ثانيا في القصيدة ، ومن هنا فان الابتداء الثاني قد عوض الابتداء الاول ، وقد اشرنا عند حديثنا عن الرجز ان الابتداء بثقيل يتعارض وطبيعة الشعر العربي ، ولذ فقد كثرت المزاحفة في مستفعلن للتنويع في الابتداء ، ولضرورة الابتداء بالخفيف .

وقد كانت المزاحفة في الضرب اعلى منها في العروض ، وربما يرجع السبب في ذلك الى كونه نهاية البيت ، وان النهاية ينبغي ان تكون معلمة .

واذا نظرنا الى نوع المزاحفة فاننا نجد ان الخبن قد وقع بنسبة 41،2٪ وانه توزع كالتالي :

٪34،18 ٪51،25 ٪29،64 ٪49،74

واذا كانت ثمة ملاحظة فان الملفت للنظر ان الخبن يستقطب المزاحفة في الجزء الاول ، وانه يكاد يستقطبها في الجزأين الثاني والثالث ، بينما قل قليلا في الرابع عن نسبة المزاحفة العامة .

وقد توزع الخبن في فاعلاتن بنسبة 31،91٪ وتوزع كالتالي :

٪34،18 —— ٪29،64 ——

ومن الواضح انه كان في التفعيلة الثانية " الضرب " أكثر من الاولى ، وقد وقع في مستفعلن بنسبة 50،49٪ وتوزع كالتالي :

—— ٪51،25 —— ٪49،74

ولا شك ان الفرق ضئيل بين النسبتين وان كان لصالح الجزء الثاني ، أما الطي فقد ورد بنسبة 0،5٪ واقتصر في مستفعلن على الجزء الثاني ، أما الشكل فقد وقع بنسبة 0،5٪ أيضا

واقتصر على فاعلاتن في الجزأين بدرجة واحدة كما يلي :

___ 5،0٪	___ 5،0٪

أما التشعيث فقد وقع بنسبة 3،01 ٪ وتوزع كالتالي :

___ 5،0٪	___ 52،5٪

ومن الواضح ان ارتفاع نسبته في الضرب منطقية لجواز التشعيث في الضرب ، وترجع قلة التشعيث في العروض الى امتناعه فيها ، ولكن وروده قد جاء بسبب التصريع .

ومما سبق فانه يمكن الملاحظة بان المزاحفة في المجتث كغيرها في البحور الاخرى تراوحت بين الجائز والمكروه ، ولكنها كانت توثر الحسن على غيره من أنواع الزحافات والعلل .

11 ـ السريـــــع .

11 : 1. نسبة شيوع البحـــــر .

يحتل السريع المرتبة العاشرة بخمس وعشرين قصيدة ، بنسبة 2،1 ٪ وبابيات عددها 676 بنسبة 3،21 ٪ ، وبمعدل 27،04 بيتا في القصيدة الواحدة .

ومن الواضح ان نسبته متواضعة تقل كثيرا عن نسبة السريع الى غيره من البحور، ولا شك ان ندرة شيوعه راجعة الى مجموعة من الاسباب ، منها انه البحر الذي كثيرا ما يعدل العروضيون فيه عن الوزن الخليلي (1) ، حيث يعوضون مفعولات بفاعلن ، وربما لان في موسيقاه اضطرابا " لا تستريح اليه الآذان الا بعد مران طويل " (2) وذلك لان في " كل ثلاثة أجزاء منه سبعة أسباب ، والاسباب أسرع من الاتاد في النطق (3) ، فكان سرعته المتوالية تجعله مضطربا فيه كزازة " (4) وربما يرجع السبب في قلة شيوعه انه يتداخل مع الرجز حين يحذف جزء من كل منهما الى حد ان بعض الدارسين يلحقونه بالرجز ويرجعونه اليه (5) .

---

(1) كتاب العروض ، ص90 .

(2) موسيقى الشعر ، ص90 .

(3) الخليل ، معجم في العروض ، ص60 .

(4) منهاج البلغاء ، ص268 .

(5) نظرية ايقاع الشعر العربي ، ص304 .

والحق انه على عكس معظم البحور، لم يكن ذائع الانتشار، فقد " روي منه في الشعر القديم قليل "[1]، وكانت نسبته في الجاهلية 08، 2 ٪[2]، وفي القرن الاول 76، 1 ٪[3]، وفي الثاني 8، 9 ٪[4]، وفي النصف الاول من القرن الثالث 78، 5 ٪[5]، وفي الشعر المصري المعاصر 66، 4 ٪[6] وفي الشعر العراقي الحديث 49، 2 ٪[7]، وفي شعر الارض المحتلة 54، 0 ٪[8].

واذا كان من الواضح ان نسبته متواضعة فان تواضع نسبته ناتج أساسا عن ان عدد الشعراء الذين اتجهوا اليه قليل، وقد اتجه اليه ستة شعراء فقط، وتوزعت نسبته في اشعارهم كما يلي: مفدي زكريا 65، 1 ٪ بن محبوب 16، 4 ٪ محمد العيد 56، 1 ٪ احمد سحنون 66، 4 ٪ أبو اليقظان 47، 1 ٪ خمار 38، 3 ٪. ولا شك ان تواضع نسبته في اشعارهم راجعة الى طبيعة البحر، فالمقطعان الاولان فيه ثقيلان مما يدل على الشعور بالتعب وثقل الوطأة[9]، شأنه في ذلك شأن الرجز.

11 : 2 نسبة شيوع ضرب من الاضرب.

واذا كانت نسبة تواتره بسيطة في الشيوع، وبسيطة أيضا عند الشعراء الذين اتجهوا اليه فان قصائده قد توزعت على الاضرب كما يلي :

المألوف						غير المألوف	الاشعار	الابيات
1	2	3	4	5	6			
4	14	2			4	1	25	
82	380	87			91	36		676

وواضح ان الاهتمام قد تركز على الضرب الثاني بنسبة 56٪ من التوجه الى السريع

(1) موسيقى الشعر، ص90.
(2) "الشاعرية العربية"، 205، 206 عن براونلج.
(3) "الشاعرية العربية"، 210 عن فاديسة.
(4) المصدر نفسه، ص213.
(5) المصدر نفسه، ص217.
(6) موسيقى الشعر، 199 ـ 207.
(7) تطور الشعر العربي الحديث في العراق، ص235.
(8) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ص 390
(9) نظرية ايقاع الشعر العربي، ص155.

وربما يرجع السبب في ذلك الى الفرار من التقاء الساكنين في الضرب الاول الى ما فيه من كثرة السواكن ، كما هو الحال ايضا في الضرب الثالث ، ولكن الملاحظة التي تلفت النظر ان الشعراء لم يتوجهوا فيه الى العروض الثانية المخبولة المكسوفة ذات الضرب المخبول المكسوف رغم انه اصلح الاضرب التامة لما فيه من قلة السواكن ، وخاصة في الجزء الاخير الذي تتوالى فيه ثلاثة متحركات في كل من العروض والضرب .

ومما يلفت النظر في توزع القصائد على الاضرب ، الاتجاه الى الضرب السادس بنسبة 16٪ من التوجه الى السريع ، وهي نسبة عالية تتفق مع نسبة التوجه الى الضرب الاول ، ويرجع السبب في تنبه النظر الى الالتباس فيه مع ضرب الرجز الرابع المشطور حين يقع فيه القطع ولا شك ان في الالتباس سببا منطقيا للعدول عن الاتجاه اليه ، ولكن الواقع الشعري حين يرى عكس ذلك ويتجه اليه فان ذلك ليستوجب الملاحظة (1).

ولا شك ان توزع الاضرب بمثل هذه الصورة راجع الى الاضطراب في موسيقاه ، والى تداخله مع الرجز الذي يمكن ان يخفف مما في موسيقاه من اضطراب وكزازة كما لاحظ ذلك كل من ابراهيم أنيس وحازم القرطاجني .

11 : 3 نسبة شيوع المزاحفة :

وقد حللنا من السريع التام أربع قصائد هي : المرء في حقيقته (2) ، المارد الاسمر (3) فؤاد (4) ، غزال (5) ، فوجدنا ان أجزاءه مزاحفة بنسبة 36٫45٪ ، وانها توزعت كما يلي :

56٫25٪	37٫5٪	10٫41٪	47٫91٪	35٫41٪	31٫25٪

واذا كان تواتر المزاحفة في الضرب اكثر من المزاحفة في العروض أمرا طبيعيا بحكم زيادة الاضرب على العروض ، فان الجزء الاول كان مزاحفا أكثر من الجزء الثاني ، بينما كان

---

(1) يحكم عليه نحويات بالارجاع الى السريع لا الى الرجز ، لوجود المرجح وهو ارتكاب الاخف فالزامه على الرجز يتطلب تغييرين ، بينما يتطلب ارجاعه الى السريع تغييرا واحدا ولا شك ان تغييرا واحدا أخف من تغييرين ، انظر المتوسط الكافي ، ص 240 .

(2) ديوان العيد ، ص 40 .

(3) اللهب المقدس ، ص 146 .

(4) ديوان سحنون ، ص 298 .

(5) انفجارات ، ص 17 .

الجزء الثالث في كل مصراع أقل الاجزاء مزاحفة ،وترجع كثرة المزاحفة في بداية المصراع الى طبيعة الابتداء ،وضرورة ان يكون خفيفا ليخفف من الثقل ويعطي الشعور بالأرتياح (1)

وقد كان الخبن اكثر الزحافات شيوعا ،فقد ورد بنسبة 74٫23٪ وتوزع كما يلي :

٪49٫99 ٪14٫58 ٪10٫41 ٪33٫33 ٪10٫41 ٪0٫0

ومن الملاحظ انه ورد في خمسة اجزاء ولم يرد في الضرب ،وربما يعود عدم وروده على الضرب الى ان الضرب معتل ،ففاعلن مطوية مكسوفة ،وهي في الاصل فعولات ،ولا شك ان كثرة المزاحفة في جزء تساعد على الاضطراب ،ومن هنا فان عدم ورود الخبن فيه أمر حسن :

ويلاحظ ايضا ان الخبن في العروض قد استقطب كل المزاحفة ،ولا شك انه ساعد على التقليل مما فيها من اضطراب ،حيث قلل من السواكن وأكثر من المتحركات .

أما الملاحظة الثالثة فانها تتشابه مع ما لاحظناه في المزاحفة قبل قليل ،وهي أن المزاحفة قد تدرجت في الانخفاض بتدرج الاجزاء في كل شطر .

على انه ينبغي الاشارة الى ان الجزء الاول أكثر الاجزاء مزاحفة ،وقد بينا من قبل سبب ذلك وأرجعناه الى ان مبدأ الخفة كشرط في الابتداء ،فالصنف الاول "لا يكون الا خفيفا" (2).

وقد ورد الطي بنسبة 16٫14٪ وتوزع كالتالي :

٪6٫25 ٪22٫91 ـــــ ٪12٫5 ٪22٫91 ـــــ

ومن الملاحظ انه وقع في الجزء الثاني أكثر من الاول ،وربما يرجع ذلك الى كثرة الخبن في الجزء الاول وقلته في الجزء الثاني .

وقد ورد الشكل بنسبة 2٫08٪ وقد اقتصر على الجزء الاول من العجز ،وورد القطع بنفس النسبة واقتصر على الجزء الثاني من العجز أيضا . ووقع الوقف والطي بنسبة 25٪ في الضرب وحده ،ولا شك ان ذلك راجع الى ان الضرب الاول مطوي موقوف يلزمه الردف . وقد وقع (الخبن مع الوقف والطي) بنسبة 6٫25٪ في العروض .

(1) نظرية ايقاع الشعر العربي ص155 .

(2) المصدر نفسه ص152 .

وواضح ان المزاحفة قد تعددت ،فاشتملت على ستة أنواع بعضها زحاف وبعضها علة وبعضها جمع زحاف وعلة ،وأرجح ان يكون السبب في كثرة المزاحفة حاجة البحر للمزاحفة لكي يعتدل وتستقيم موسيقاه المضطربة .

أما في المشطر فقد حللنا منه قصيدة واحدة هي " الى صديقتي "(1) فوجدنا ان المزاحفة كانت بنسبة 66،71٪ وهي نسبة اعلى بكثير من نسبة المزاحفة في السريع التام وربما يرجع السبب الى قلة الاجزاء مما يضيق من المجال فيضطر الشاعر الى المزاحفة بكثرة ليستقيم له الامر ،وقد توزعت كما يلي :

٪65 ٪80 ٪70

ومن الملاحظ انها وقعت في الجزء الثاني أكثر من غيره ،وانها في الاول اعلى منها في الثالث على خلاف ما رأيناه في التام حين كانت المزاحفة في الجزء الاول اعلى منها في غيره من الاجزاء ،وربما يرجع السبب الى ان المجزوء مشطور يتكون من ثلاثة اجزاء يتركز فيها القرار في الجزء الثاني .

ولا شك ان الخبن قد استحوذ على غيره فقد ورد بنسبة 60٪ ،وكان كما يلي :

—— ٪65 ٪55

أما الطي فقد ورد بنسبة 15٪ وكان كما يلي :

—— ٪15 ٪15

ومن الملاحظ أنهما استقطبا معا المزاحفة في التفعيلتين الاولى والثانية ،وانهما لم يردا في الثالثة لكونها مشطورة مكسوفة .

وقد وقع الكسف والخبن بنسبة 65٪ ،واقتصر على الجزء الثالث .

ويمكن الملاحظة مما سبق أن المزاحفة في المجزوء وان كانت اعلى منها في التام الا انها أقل اشتمالا على أنواع الزحاف والعلل .

---

(1) ربيعي الجريح ،ص65 .
(2) ان القصيدة التي حللناها كانت من العروض الرابعة والضرب السادس .

12 ـ المتـــــــدارك .

12 : 1 نسبة شيوع البحــــــر .

يرى حركات ان المتدارك مبني كالوافر والكامل على مبدأ تكافؤ مقطعين قصيرين مع مقطع طويل [1] والحق ان المتدارك يثير من القضايا أكثر مما يثيرها السريع ، فقد اختلف فيه الدارسون ولم ينتهوا فيه الى قرار واحد . فأنيس يرى ان موسيقاه منسجمة ووقعه حسن [2] ولكن مصطفى جمال الدين يرى انه وزن مضطرب [3] ويروى عن الخليل "انه نص على طرحه" [4] . ويقول حازم انه " يشك في وضع العرب له " [5] بل ان حازما يضع له تفعيلات جديدة [6]

متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن متفاعلتن

وان حركات يرى ان ما افترضه حازم من أسباب وأوتاد يتناقض مع الاسف مع مبادي كثيرة [7] ، بل ويذهب أكثر من ذلك فيحاول وصف المتدارك كما يلي [8] :

فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ويلتقي في وصفه مع وصف العياشي [9] ، ولكنه ينفي فيه وجود الوتد [10] لان "فاعلن غائبة تماما" [11] ، وغير ذلك مما لاحظه الدارسون . والحق انني أوثر فيه فاعلن ، لانها منسجمة من ناحية مع مبدا جوار الاسباب والاوتاد ، ولانها من ناحية ثانية حاضرة في الواقع الشعري كما سأبين عند تعرضي لنسبة شيوع المزاحفة ، ويؤكد ما ذهبت اليه ان الشنتريني يقــــول

---

(1) كتاب العروض ، ص 87 وص 96 .
(2) موسيقى الشعر ، 105 .
(3) الايقاع في الشعر العربي ، ص 160 .
(4) المعيار في اوزان الاشعار ، ص 93 .
(5) منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص 243 .
(6) المصدر نفســـه ، ص 229 .
(7) كتاب العروض ، ص 96 .
(8) المصدر نفسه ، ص 96 .
(9) نظرية ايقاع الشعر العربي ص 191 .
(10) كتاب العروض ، ص 96 .
(11) المصدر نفسه ، ص 95 .

انه " مبني من فاعلن ثمانية اجزاء"(1)، وان نويوات يقول ان أجزاء المتدارك : فاعلن فاعلن اربع مرات "(2).

ولا شك ان الاختلاف فيه الى حد التناقض قد انعكس على نسبة شيوعه، فقل انتشاره في الشعر العربي(3)، فقد كانت نسبته في شعر أحمد شوقي 35، 1 ٪(4) وفي الشعر العراقي الحديث 32، 0 ٪(5)، وفي شعر الارض المحتلة 46، 0 ٪(6)، وفي شعر ابي القاسم الشابي 83، 1 ٪(7).

واذا كانت نسبته متواضعة فانها في الشعر الجزائري متواضعة أيضا، فقد ورد فيه احدى عشرة قصيدة بنسبة 52، 0 ٪ وابيات عددها 230 بيتا بنسبة 42، 0 ٪ وبمعدل قوره 20.90 بيتا في القصيدة .

ولا شك ان تواضع نسبته راجع الى ان غالبية الشعراء لم يهتموا به بدرجة كافية لما قد أشرنا اليه من اختلاف النقاد، وربما لانه يبدأ بتفيل .

وقد توزعت نسبته عندهم كما يلي : الغماري 32، 1 ٪ محمد عبد القادر السائحي 90، 1 ٪ محمد العيد 19، 1 ٪ جوادي 92، 1 ٪ الطاهري 94، 2 ٪ خمار 72، 1 ٪ دحو 09، 9 ٪ .

واذا كان من الملاحظ ان نسبته عند دحو متفردة عن غيره من الشعراء فان ذلك راجع الى قلة توجهه الى الشعر العمودي لا الى كثرة توجهه الى المتدارك، فلم يتوجه الى المتدارك الا مرة واحدة من احدى عشرة مرة توجه فيها في الشعر العمودي .

---

(1) المعيار في اوزان الاشعار، ص93
(2) المتوسط الكافي، ص303 .
(3) لم يورده ابراهيم انيس، وكذلك براولنج ومادية .
(4) خصائص الاسلوب في الشوقيات، ص27، 28 .
(5) تطور الشعر العراقي الحديث، ص235 .
(6) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ص 390
(7) الهمامي الطاهر، كيف نعتبر الشابي مجددا، الدار التونسية للنشر والشركة الوطنية للنشر والتوزيع، تونس 1976، ص42 .

12 : 2 نسبة شيوع ضرب من الاضرب •

وقد توزعت قصائده كما يلي : 4 قصائد على الضرب الاول بنسبة 36،36 % من التوجه العام الى المتدارك بابيات عددها 86 بيتا ،بنسبة 37،39 % أما القصائد الباقية سبع قصائد فقد اتجهت الى غير المألوف ،لانها جمعت بين الثالث والرابع حينا ،واتجهت حينا آخر الى المشطور ،أما العروض الثانية فلم يتوزع عليها شيء ،لان ورودها شاذ (1)

12 : 3 نسبة شيوع المزاحفـــة •

وقد حللنا من التام ثلاث قصائد هي : تمقـــاد(2) ،الاسلام وحـــدة(3) ، يلوقوم القمة(4) فوجدنا ان المزاحفة فيه وقعت بنسبة 99،78 % •

%100 %98،78 %100 %100 %100 %100. %100 %100

و من الواضح ان فاعلن قد وردت تامة في الجزء الذي يسبق العروض مما يؤكد وجودها ،ولا ينفي قلة وجودها صدق الملاحظة بكثرة تزاحفتها ،ولكن القلة مهما كانت تستوجب ارجاع التفعيلة المزاحفة الى أصلها ،شأنها في ذلك شأن متفاعلن في الكامل التي يكفي ان ترد مرة واحدة في القصيدة من الف بيت ليتحول البحر من رجز الى كامل •

وقد توزعت على انواع متعددة ،أهمها الخبن ،فقد ورد بنسبة 39،65 % وتوزع على الوحدات كما يلي :

%0،0 %41،37 %36،2 %22،41 %53،46 %50،01 %50 %24،13

أما القطع فقد وقع بنسبة 63،91 % وتوزع كما يلي :

%100 %55،18 %63،8 %77،41 %43،1 %46،55 %50 %75،87

ومن الواضح ان القطع قد ورد أكثر من الخبن ،وانه في العروض قد استقطب المزاحفة كلها ،وانه في الجزء الاول والخامس والسادس والسابع كان أكثر من نصف المزاحفة •

---

(1) المتوسط الكافي ،ص305 •
(2) اغنيات اوراسية ،ص89 •
(3) عرس في مأتم الحجاج ،ص109 •
(4) الحرف الضوء ،ص57 •

والحق اننا اذا جمعنا الخبن والقطع معًا لوجدنا انهما النوعان اللذان يطرآن على المتدارك

وقد وقع " القبض" فاعل بنسبة 26٫58٪ وتوزع كما يلي :

٪0٫0 ٪16٫72 ٪0٫0 ٪0٫0 ٪0٫0 ٪3٫44 ٪0٫0 ٪0٫0

ووقع فعِلُ بنسبة 3٫44٪ واقتصر على العروض دون غيرها من الاجزاء .

ومما سبق يمكن القول بان الخبن والقطع أكثر الزحافات والعلل دخولا على المتدارك وان غيرهما لا يطرأ عليه الا بنسب لا تكاد تذكر بالقياس الى نسبتيهما .

اما المشطور فقد حللنا فيه ثلاث قصائد هي : انهيـار(1)، نشيد الاخوان(2)، اسكتي يا قلبي(3)، فوجدنا ان أجزاءها مزاحفة بنسبة 78٫33٪ .

٪86٫66 ٪75٫55 ٪73٫33 ٪77٫78

واذا كان واضحا انها تقاربت في مختلف الاجزاء ، الا ان وقوعها في الضرب قد تميز بشيء من الزيادة الواضحة ، مما يمكن معه القول ان المزاحفة في الضرب اكثر منها في غيره من الاجـزاء .

وبالنظر الى نوع المزاحفة نجد ان القطع قد كان اكثر الانواع تواجدا في المتدارك المشطور ، وقد ورد بنسبة 43٫33٪ وتوزع على الاجزاء كما يلي :

٪51٫11 ٪53٫33 ٪8٫88 ٪60

ومن الملاحظ انه في التفعيلة الاولى أكثر ورودا منه في غيرها ، وانه ورد في الجزء الثاني اقل ما يمكن ان يكون . اما الخبن فقد ورد بنسبة 24٫99٪ وتوزع كالتالي :

٪35٫55 ٪22٫22 ٪24٫44 ٪17٫77

اما التذييل فقد وقع بنسبة 40٪ ، وجاء في العروض فقط ، واذا كان من الغريب ان يحدث ذلك في الشعر كله باعتبار أن التذييل يقع في الضرب ولا يقع في العروض الا للتصريع . أما أن يقع كاملا في العروض ولا يقع في الضرب أبدا فان هذه الظاهرة ملفتة للنظر ، ويزيد من شدة اثارتها الانتباه انها وردت في قصيدة محمد العيد .

---

(1) أغاني الزمن الهادي ، ص93 .
(2) ديوان محمد العيد ، ص572 .
(3) ألحان من قلبي ، ص89 .

13 ـ الهـــزج ٠

13 : 1 نسبة شيوع البحـــــر ٠

أشرنا عند حديثنا عن مجزوء الوافر الى الصلة الوثيقة بينه وبين الهزج ، فالعصب اذا وقع في مفاعلتن تحول الى هزج ، ولذا فقد كان يكفي أن يكون في الهزج مفاعلتن واحدة لتحول الى وافر ٠ ومن هنا فقد قلنا ان الوافر يستقطب الهزج ، ويستولي عليه ، ولهذا فقد كانت نسبة شيوعه متواضعة، (1) فقد كانت في القرن الاول 34 ،0 ٪ (2) وفي الثاني 75 ،1 ٪ (3) وفي النصف الاول من الثالث 54 ،1 ٪ (4) وفي الشعر المصري المعاصر 25 ،4 ٪ (5) .

ولا شك ان الشعر الجزائري لا يختلف عن غيره من الاشعار العربية في تواضع نسبة شيوعه فقد ورد في أثنتي عشرة قصيدة بنسبة 57 ،0 ٪ وبابيات عدتها 150 بيتا ، بنسبة 27 ،0 ٪ وبمعدل قدره 25 بيتا في القصيدة الواحدة ٠

ومن الواضح ان نسبته المتواضعة راجعة الى سذاجة البحر وحدته الزائدة (6) ، والــى اضطرابه وتردده (7) ، والى تداخله مع الوافر ٠

والحق ان اتجاه الشعراء اليه لم يكن كثيفا فيرتفع شيوعه ، ولكنهم لم يتجهوا اليه الا في عدد قليل لم يزد عن أربعة من الشعراء ، توزعت نسبته لديهم كالتالي : محمد العيد 79 ،0 ٪ حمادي 76 ،4 ٪ مفدي زكريا 34 ،0 ٪ أبو اليقظان 47 ،1 ٪ ، ومن الواضح ان نسبته عندهم اعلى من نسبته العامة ، ومرد ذلك الى قلة عددهم بالنسبة الى مجموع الشعراء الذين اتجهوا الى الشعر العمودي ٠

13 : 2 نسبة شيوع ضرب من الاضرب ٠

وقد توزعت قصائدهم فيه على ضربه الاول ، اما ضربه الثاني فانه لم ترد عليه قصيدة واحدة ٠

---

(1) لم يرد في احصائية براونلج عن الشعر الجاهلي ، ولم يرد في احصائية في الشعر العراقي ولم يرد في احصائيات ابي اصبع في شعر الارض المحتلة ٠
(2) "الشاعرية العربية" ، ص 210 ، عن براونلج ٠
(3) "الشاعرية العربية" ، ص 213 عن فادية ٠
(4) المصدر نفسه ، ص 217 ٠
(5) موسيقى الشعر ، ص 199 ـ 207 ٠
(6) منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص 268 ٠
(7) الخليل ، معجم في العروض ، ص 146 ٠

13 : 3 نسبة شيوع المزاحفـــة .

وقد حللنا منه أربع قصائد هي : باز الهـــوى[1] ، سلاف انت قلـــبي[2] ، عزاء لتركيبـــا[3] ديوان ابي اليقظان والثورة[4] فوجدنا انها مزاحفة بنسبة 3ر7 7 ٪ وتوزعت على الوحدات كالتالي :

٪14ر7	٪71ر10	٪57ر3	٪0ر0

، وواضح انها لم تتعرض للضرب ولو بنسبة ضئيلة ، وانها كانت في العروض اعلى منها في غيرها من الجزء ، وكان الكف بنسبة 95ر5 ٪ متوزعا كما يلي :

٪57ر3	٪71ر10	٪57ر3	٪0ر0

ويلاحظ انه استقطب في العروض نسبة المزاحفة كاملة ، كما يلاحظ تشابه نسبته في الجزأين الآخرين . أما القبض فقد وقع بنسبة 67ر2 ٪ وتوزع كالتالي :

57ر3	——	٪78ر1	——

والملاحظة انه اقتصر على التفعيلة الاولى من المصراعين ، ولم يقع في غيرها ، واذا كان من الملفت للنظر في المزاحفة ان الكف والقبض قد وردا في كل من الجزأين الاول والثالث على خلاف ما يراه العروضيون ، فإنـــه لم يحدث في الجزء الواحد من اي بيت ، وانما كانا يتناوبان مما جعل كلا منهما يكمل الآخر ، فاذا حدث القبض في الجزء من البيت فان الكف لا يقع في نفس الجزء وانما في جزء آخر وفي بيت آخر ، والحق انه في الهزج لم نر ولو بيتا واحداً اشتمل علـــى مزاحفتين ، وانما كان كل بيت مزاحف يحتوي على نوع واحد فقط من المزاحفة .

14 ـ المديـــــــــد .

14 : 1 نسبة شيوع البحـــــر .

يحتل المديد المرتبة الاخيرة في الشعر الجزائري المعاصر بواقع قصيدتين تنتشين بنسبة 09ر0 ٪ وبسبعة وثمانين بيتا بنسبة 15ر0 ٪ وبمعدل 5ر43 بيتا في القصيدة .

---

(1) تحزب العشق يا ليلى ، ص131 .
(2) المصدر نفسه ، ص106 .
(3) ديوان محمد العيد ، ص470 .
(4) مفدي زكريا ، شاعر النضال والثورة ، ص154 .

واذا كان من الواضح ان نسبته ضئيلة ، فان ذلك امر طبيعي ينسجم مع نسبته في الشعر العربي منذ القديم ، فقد كانت نسبته في الجاهلية 0،38 ٪ [1]، وفي القرن الاول 2،2 ٪ [2] وفي القرن الثاني 1،36 ٪ [3]، وفي النصف الاول من القرن الثالث 1،03 ٪ [4] وكانت في الشعر العراقي الحديث 0،54 ٪ [5].

والحق ان الدارسين متفقون على ان المديد قد " تحاشاه أكثر شعرائنا القدماء والمحدثين " [6] لما فيه من " ضعف " [7]، فقد اتصف به " وزن ضعيف " لا يوجد في أكثر دواوين الفحول ". [8]

وقد كتب فيه شاعر واحد وكانت نسبته عنده 0،79 ٪ مما يؤكد من جديد قلة استعماله .

14 : 2 نسبة شيوع ضرب من الاضرب .

وقد اقتصرت القصيدتان على الضرب الاول ، ولم تتعدى واحدة منهما الى غيره من الضروب .

14 : 3 نسبة شيوع المزاحفة .

وقد حللنا منه قصيدة " حزب مصلح [9] " فوجدنا المزاحفة فيها بنسبة 32،51 ٪ وقد توزعت على النحو التالي :

٪17،07	٪24،39	٪21،95	٪34،14	٪7،31	٪100

ويلاحظ ان الضرب مزاحف مائة بالمائة ، بينما قلت نسبة المزاحفة عن نسبتها في الضرب

---

(1) " الشاعرية العربية " ، ص 205 ، 206 عن براولنج .
(2) " الشاعرية العربية " ، ص 210 عن فاديـة .
(3) المصدر نفسه ، ص 213 .
(4) المصدر نفسه ، ص 217 .
(5) تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، ص 235 .
(6) ايقاع الشعر العربي ، ص 148 .
(7) منهاج البلغاء وسراج الادباء ، ص 268 .
(8) الفصول والغايات ، ص 212 .
(9) ديوان محمد العيد ، ص 129 .

كثيرا، وقد ورد الخبن بنسبة 18،53 ٪ وتوزع كما يلي :

٪17،07 ٪12،19 ٪21،95 ٪34،14 ٪7،31 ٪0،0

ومن الملاحظ انه استقطب المزاحفة في أربعة أجزاء من خمسة، وانه خلا في الضرب رغم انه فيه حسن، وقد خبنت فاعلن بنسبة 9،75 ٪ وتوزعت كما يلي :

—— ٪12،19 —— —— ٪34،14 ——

وخبنت فاعلاتن بنسبة 24،38 ٪ وكانت كما يلي :

٪17،07 —— ٪21،95 ٪34،14 —— ——

وكفت فاعلاتن مع تسكين التاء بنسبة 18،40 ٪ وتوزعت كالتالي :

—— —— ٪24،27 —— —— ٪56،09

والذي يلفت النظر ان الكف رغم انه يصلح في الحشو[1] الا انه لم يقع فيه، ووقع في الضرب والعروض رغم ان العروض مجزوءة صحيحة، ورغم ان الضرب ممتنع من الكف[2]، ولا شك ان ارتفاع نسبته في العروض والضرب معا ظاهرة ثانية تلفت النظر، ومن المعروف ان المزاحفة في غير موضعها قليلة ولكنها هنا كثيرة مما يحتاج الى تبرير خاص، والحق ان ارتفاع النسبة يجعل من الباحث يعجز عن ايجاد تبرير مقنع.

وقد وقع الشكل مع تسكين التاء في فاعلاتن بنسبة 4،39 ٪ وتوزعت كما يلي :

—— —— —— —— —— ٪4،39

ويلاحظ انه زيادة على الكف والخبن سكنت التاء فتراكمت المزاحفة في الجزء، ولا شك ان ارتفاع نسبته أمر محير وخاصة حينما يكون الشاعر كمحمد العيد.

(1) المعيار في اوزان الاشعار، ص38 .
(2) المصدر نفسه، ص38 .

1 ـ القوافي الموحدة:

1 - 1 القــوافي وعناصرها

اذا كان الوزن في الشعر العمودي مقوما أساسيا فان بناء القصيدة لا يقوم على الوزن وحده، وانما يحتاج أن ينسجم جملة متعددة من العناصر لتحقق مع بعضها البعض التناسب الضروري بين المبنى والمعنى، واذا كانت هذه العناصر متفاوتة في درجة الاهمية فان مــن المتفق عليه ان القافية(1) مــن أهم هذه العناصر.

ولا شك ان أهمية القافية لا تنبع من قيمتها الدلالية بقدر ما تنبع من قيمتها الايقاعيـة " فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردد ".(2) وبديهي ان التوقع والاستمتاع نا تجان اساسا عن " التكرار المنتظم للمقاطع"(3) وعن " التناسب بين النغمات".(4) فالقافية بسبب تكرار رويها وبسبب وقوعها في آخر البيت الامر الذي يتيح للقارئ فسحة من صمت تتجاوب فيه القافية في ذاكرته فانها تكون اعلق بالحافظة واشد أثـرا من سواها من كلمات البيت ".(5)

واذا كان أهل اللغة والعروض مختلفين في حصر القافية(6) فان من المتعارف عليه انها قول الخليل " الساكنان الآخران من البيت وما بينهما مع حركة ما قبل الساكن الاول ".(7)

---

(1) القافية من الاسماء المنقولة من العموم الى المخصوص، انظر التنوخي أبو يعلى عبـــد الباقي بن المحسن، كتاب القوافي، تحقيق د. محمد عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي القاهرة، 1975 ص29، وقد سميت قافية: لانها فاطة بمعنى مفعوله، انظر كتـــاب القوافي ص32، وعبد الرؤوف محمد عوني القوافية والاصوات اللغوية، مكتبة الخانجـــي القاهرة 1977 ص1، وقال ابن دريد: انها سميت قوافي لان بعضها يتلو بعضـــا كتاب القوافي ص32.

(2) موسيقى الشعر ص246.

(3) عصفور جابر، مفهوم الشعر، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الثالثة بيروت 1983 ص263.

(4) عياد شكري محمد، موسيقى الشعر العربي، دار المعرفة، القاهرة 1968 ص108.

(5) نظريات الشعر عند العرب ص 48

(6) يرى بعضهم انها الكلمة الاخيرة، وبعضهم الاخر يرى انها الكلمة الاخيرة وشيء قبلها وقال بعضهم انها القصيدة كاملة، وذهب بعضهم الى انها البيت، وقال بعضهم انها حرف الروي.

(7) كتاب القوافي، ص37.

ومعنى ذلك ان القافية تتكون من ستة أحرف هي : الروي(1) ، الوصل(2) الخروج(3) الردف(4) التأسيس(5) والدخيل(6) ، وان هذه الحروف لا تلتقي جميعها في قافية واحدة وانما يجوز أن يلتقي بعضها على ألا " تزيد على خمسة أحرف "(7).

واذا كانت هذه الحروف قابلة للظهور والاختفاء فان الروي ينفرد عنها بميزة أساسية وهي أنه ضروري في الشعر العمودي، وتنبع ضرورته من انه الصوت الذي "تنسب له القصائد"(8) وبالنظر الى الروي تنقسم القافية الى موحدة ومتعددة ، فاذا تكرر في القصيدة من أولها الى آخرها كانت القافية موحدة ، واذا اختلف فيها من مكان الى آخر كانت متعددة .

1 - 2 شيوع القوافي الموحدة

ولا شك ان الشعر العمودي في الشعر الجزائري المعاصر قد اتجه الى القافية الموحدة في 1638 قصيدة ، بنسبة 79،47٪ ، وبأبيات جملتها 41551 بيتا ، بنسبة 76،41٪ وبمعدل قدره 25.36 بيتا في القصيدة .

ومن الواضح ان ارتفاع نسبة التوجه الى الموحدة منسجم مع التوجه في الاوزان ، حيث آثر الشعر الجزائري الاتباع على الابتداع ، وبديهي ان محافظة " الشعر العمودي تعني الميل الى الاستقرار أكثر من التطلع الى المغامرة ، وهو أمر ينسجم مع ميل الشعر العمودي الى الالتزام بما هو كائن أكثر من التطلع الى ما قد يكون .

ويلاحظ ايضا ان نسبة الكثافة متفقة مع نسبة التوجه في الارتفاع ، ولكن معدل القصيدة ينخفض عن المعدل العام بنحو من بيت ، ولا شك ان انخفاض المعدل لا يرجع الى القافية الموحدة كما يذهب البعض(9) وانما يرجع أساسا الى التجربة الشعرية محدودة المدى بما يتناسب

---

(1) الروي عند الاخفش الحرف الذي تبنى عليه القصيدة ، ويلزم في كل بيت منها في موضع واحد .
(2) الوصل ، اعراب القافية واطلاقها بحروف المد واللين والهاء المكنية .
(3) الخروج هو حروف المد واللين بعد هاء الوصل المتحركة .
(4) الردف ، أحد حروف المد واللين قبل الروي مباشرة .
(5) التأسيس ، ألف بينها وبين الروي حرف متحرك .
(6) الدخيل ، هو الحرف المتحرك بين ألف التأسيس والروي .
(7) ميزان الشعر ، ص 156 .
(8) موسيقى الشعر ، ص 247 .
(9) أمين احمد : النقد الأدبي . دار الكتاب العربي . بيروت 1967 . الطبعة الرابعة ص 251 .

مع الفكرة والموضوع ،والحقيقة انه لا توجد قاعدة تحكم الطول " من حيث الكم ".[1]

وقد توزعت القوافي الموحدة على الشعراء بالنسب التالية : ابن محبوب 83،95٪ ابن هريوهة 100٪ ، ابن رقطان 6،75٪ ، ابن رحمون 18،33٪ ، اجقارة 40٪ ،الغماري 84،72٪ ، باشوات 70٪ ،أبو الحسن 01،87٪ ،بو ساحة 25٪ ، حمدي 100٪ ،حمادي 60٪ ،حمود 28،74٪ ، جوادي 15،92٪ ،خباشة 23،88٪ ،خرفي 57،74٪ ،حرز الله 66،16٪ ،سعدي 53،61٪ ،بو حلاسة 54،54٪ ،سعد الله 98٪ ،الطاهري 58،20٪ دحو 72،72٪ ، عبد القادر السائحي 42،51٪ ، عاشوري 42،71٪ ،أبو اليقظان 52،98٪ ناصر 81،96٪ ،العقون 54،79٪ ،محمد العيد 81،96٪ ،خمار 17،55٪ ، فلوس 100٪ ميهوبي 5،87٪ ،محمد الاخضر السائحي 11،65٪ ،مفدي زكريا 04،89٪ ،شريط 38،52٪ سحنون 08،88٪ ،أحمد عروة 33،83٪ ، معاش 18،93٪ ،يحياوي 35،82٪ ،

ووا ضح من هذه النسب ان القافية الموحدة تستقطب أحيانا التوجه كله ،وانها في بعض الاحيان تأخذ من التوجه الحيز الاكبر ،وان نسبتها عند معظم الشعراء مرتفعة الا عند حرزالله والحق ان تدني نسبتها عنده راجع أساسا الى ارتفاع نسبتها عند غيره من ناحية ،وانها راجعة الى طبيعة تجزيته وهي تجربة ساعية الى التبلور.

1 - 3 توزع القوافي على الحروف

واذا نظرنا الى توزع القوافي الموحدة على الحروف فاننا نجد انها قد توزعت على أربعة وعشرين حرفا كما يلي :

الروي	التوجه		الكثافة		معدل القصيدة
	الاتجاه	النسبة	الابيات	النسبة	
ر	273	٪14،86	7777	٪18،71	28،48
ن	227	٪12،36	5870	٪14،12	25،85
د	204	٪11،11	5213	٪13،74	28
م	165	٪8،98	4351	٪10،47	26،36
ل	151	٪8،22	3853	٪09،27	25،51

---

(1) بكار يوسف حسين ،بناء القصيدة في النقد العربي القديم ،دار الاندلس ،بيروت ،ص 253 (د.ن)

ب	143	%07.78	3460	%8.32	24.19
ؤ	76	%04،63	1939	%04،66	25•51
ع	58	%03،15	1335	%03،21	23،01
ق	55	%02،99	1184	%02،84	21•52
ي	50	%02،72	1172	%02،82	23•44
ح	46	%02،8	1094	%02،63	23•78
ت	43	%02،34	1111	%02،67	25•83
هـ	36	%02،19	789	%01،92	22•16
ك	36	%02،19	632	%01،52	17،55
س	31	%01،68	656	%01،57	21،16
ف	20	%01،08	371	% 0،89	18•55
ج	6	% 0،32	72	% 0،17	12
ض	5	% 0،27	47	% 0،11	9 • 4
و	4	% 0،21	38	% 0،09	9 • 5
ز	3	% 0،16	45	% 0،01	1 •5
ث	2	% 0،1	15	% 0،03	7 • 5
ط	2	% 0،1	7	% 0،01	3 • 5
ص	1	% 0،05	6	% 0،01	6
ظ	1	% 0،05	5	% 0،01	5

ووا ضح من هذا الجدول ان الشعر الجزائري حين يتوجه الى 24 حرفا من ثمانية وعشرين حرفا فان توجهه مرتفع جدا ،يصل الى نسبة 85،71%من مجموع الحروف في العربية واذا كان قد توجه الى معظم الحروف فانه لم يكتب ولو قصيدة واحد تعلى كل من الشين والغين والخاء والذال • ولا شك ان الشعر العمودي الجزائري حين يبتعد عن

هذه الحروف فانه ينهج منهج الاقدمين ،فقد غاب أبو العلاء الراجز رؤية لانه يصنع رجزا على الغين [1] وهو من الحروف التي ترد بندرة في القوافي ،أما الشين والذال والخاء فان الاجماع منعقد على انها " نادرة في مجيئها رويا "[2] فالشين والخاء لم يردا في شعر امرء القيس [3] ،ولم ترد الخاء والغين في شعر البحتري [4] ولم ترد هذه الاحرف جميعا في شعر الاعشى [5]

واذا كان الشعر العمودي قد توجه الى الزاي والظاء والواو والثاء والطاء والضاد والصاد على الرغم من انها قليلة الشيوع ونادرة فان التوجه اليها لا يعدو أن يكون محاولة لتطويعها وليس هناك عيب في المحاولة ،خاصة وان التوجه اليها كان بنسب ضئيلة لا تزيد عن الصفر الا بجزء أو بأجزاء قليلة .

واذا كانت نسبة التوجه الى الحروف قليلة الشيوع ضعيفة فانه في المقابل كان التوجه الى الراء واللام والميم والباء والنون وغيرها من الحروف التي يكثر دورانها في الشعر توجها مرتفعا ينسجم مع واقع الشعر العربي من ناحية ،ويظهر من ناحية أخرى قدرات الشعراء وميل الشعر من ناحية ثالثة الى المحافظة والاتباع.

ومن الواضح ان التوجه كان مركزا على ستة أحرف هي على التوالي : الراء والنون ،الدال الميم ،اللام والباء . وان التوجه كان متوسطا في كل من الهمزة ،العين ،القاف ،الياء ،الحاء التاء ،الهاء ، الكاف ،السين والفاء ،بينما كان التوجه قليلا الى الحروف الاخرى .

ويلاحظ ان التوجه كان منسجما مع الكثافة ،بحيث كانت الكثافة ترتفع كلما ارتفعت نسبة التوجه ،وتقل كلما كان التوجه يقل . فالحروف التي استأثرت في التوجه بالاهتمام هي الحروف نفسها التي ركزت عليها الكثافة . والحروف التي كان التوجه اليها قليلا هي التي كانت نسبة الكثافة فيها قليلة ،ونفس الشيء في الأحروف الاخرى .

وبالنظر الى معدل القصيدة ،فان الامر لا يكاد يختلف عما لاحظناه في كل من التوجه والكثافة باستثناء طفيف في المرتبة ،فبينما كان معدل القصيدة في الراء أعلى منه في غيرها تماما

---

(1) المعري أبو العلاء ،رسالة الغفران ، تحقيق وشرح د . عائشة عبد الرحمن ،الطبعة السابعة ،دار المعارف ،القاهرة 1981 ،ص375 .

(2) موسيقى الشعر ،ص248 .

(3) موسيقى الشعر ،ص248 .

(4) موسيقى الشعر ،ص248 .

(5) عجلان عباس بيومي ،عناصر الابداع الفني في شعر الاعشى ،مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع ،الاسكندرية ، 1985 ،ص 319 .

كما كان التوجه اليها أرفع منه في غيرها ،وكما كانت الكثافة فيها أعلى منها في غيرها ،واذا كنا نلاحظ ان الدال في معدل القصيدة قد ارتفع الى المرتبة الثانية بعد الراء ،وقد كان يحتل المرتبة الثانية في التوجه والكثافة ،فان ذلك لا يعدو أن يكون تنويعا على العزف في دائرة الحروف التي كان التوجه اليها بنسبة مرتفعة • ومما يؤكد ما ذهبت اليه أن المعدل في القصائد ان لم يزد عن المعدل العام فانه لا يكاد ينخفض عنه ،وخاصة في الحروف التي كانت نسبة التوجه اليها مرتفعة •

واذا كان التوجه والكثافة ومعدل القصيدة متشابها في الحروف الستة فان ذلك يعني بوضوح انها الحروف الأكثر دورانا ،لا في الشعر الجزائري فحسب وانما في الشعر العربي منذ القدم ،ولا شك ان هذه الحروف لم تتواتر بكثرة في الشعر بعامة ،الا انها تتميز بطبيعة خاصة فاللام والميم والنون والراء أكثر الاصوات الساكنة وضوحا وأقربها الى طبيعة الحركات ،ويمكن اعتبارها " حلقة وسطى بين الاصوات الساكنة وأصوات اللين ،ففيها من صفات الاولى أن مجرى النفس معها تعترضه بعض الحوائل ،وفيها ايضا من صفات أصوات اللين انها لا يكاد يسمع لها اي نوع من الحفيف "(1) ولعل هذه الطبيعة هي التي جعلت تواترها كقواف مرتفعا في الشعر العربي منذ القدم •

واذا نظرنا الى هذه الحروف في الاشعار التي وردت في الاغاني ،فاننا نلاحظ ان الراء تجيء في المرتبة الاولى بنسبة 62 ،22٪ ،واللام في المرتبة الثانية بنسبة 94 ،18٪ ،والباء في الثالثة بنسبة 98 ،15٪ ثم الميم بنسبة 03 ،15٪ ثم الدال بنسبة 85 ،14٪ ثم النون بنسبة 55 ،12٪ (2) •

ومن الواضح ان نسبة تواتر هذه الحروف في "أشعار الاغاني" أعلى قليلا من نسبة تواترها في الشعر العمودي ،ولكن مجيء الراء في المرتبة الاولى في الشعرين ،واحتفاظ الميم بالمرتبة الرابعة دليل على ان الشعر الجزائري يميل الى المحافظة في القوافي أيضا ،ولكن محافظته لا تعني الذوبان ،بدليل تغير المراتب في كل من النون والدال واللام والباء •

---

(1) أنيس ابراهيم ،الاصوات اللغوية ،مكتبة الانجلو العربية ،الطبعة الخامسة ،القاهرة 1975 ص 27 •

(2) "الشاعرية العربية" ص 171

ولا شك ان تبادل المراتب دليل على تميز الشعر العمودي الجزائري بملامح خاصة وهو يدور في فلك القصيدة العربية •

أما اذا نظرنا الى هذه الحروف الستفي شعر أحمد شوقي مثلا فاننا سنلاحظ ان الراء أيضا تحتل المرتبة الاولى بنسبة 13،7٪ ثم الميم بنسبة 13،3٪ ثم الدال والنون بنسبة 10،9٪ ثم الباء واللام بنسبة 9٪(1).

ومن الملاحظ ان نسبة تواتر هذه الحروف في شعر شوقي أقل من نسبتها في الاغاني وان نسبتها لا تكاد تختلف كثيرا عن نسبتها في الشعر الجزائري الا بارتفاع الراء عنها في شعر شوقي •

وواضح ان ورود اللام والباء في آخر المراتب يتفق تماما وورودهما في الشعر الجزائري مما يدل على ان الشعر الجزائري وهو يستلهم جوهر الشعر العربي ، فانه لا ينسى خصائصه المميزة في اطار الاتباع والمحافظة •

واذا نظرنا الى هذه الحروف في شعر الشابي(2) فاننا سنجد ان الميم تجيء في الدرجة الاولى ثم الدال ثم الباء ثم الراء ثم النون • ومن الواضح ان هناك اتفاقا على الاحتفاء بخمسة أحرف دون اللام الذي يجيء عند الشابي في المرتبة الثامنة ، ولكن هناك اختلافا في الترتيب يميز كلا من الشعرين عن الآخر .

واذا كان من الواضح ان هذه الحروف هي التي تشغل اهتمام الشعراء في مختلف العصور والبيئات فان توزعها في الشعر الجزائري كان يختلف من شاعر الى آخر ، فقد توزعت الراء بالنسب التالية : خباشة 13،33 ٪ ، خمار 15،62 ٪ ، الغماري 23،63 ٪ ، الطاهري 42،85 ٪ ، بن مريومة 33،33 ٪ ، مفدي 14،61 ٪ ، جوادي 23،4 ٪ ميهوبي 14،28 ٪ ، أبو اليقظان 13،43 ٪ ابن محبوب 17،39 ٪ ، عاشوري 40 ٪ ، عبد القادر السائحي 16،66 ٪ ، محمد الاخضر السائحي 11،9 ٪ ، بو ساحة 50 ٪ ، حمدي 20 ٪ ، العقون 17،14 ٪ ، يحياوي 35،71 ٪ ، سحنون 13،52 ٪ حمادي 26،19 ٪ ، سعدي 12،5 ٪ ، شريط 9،09 ٪ ، خرفي 34،09 ٪ ، سعد الله 11،76 ٪ عروة 10 ٪ ، حمود 7،69 ٪ ، ابن رقطان 8،06 ٪ ، بو حلاسة 50 ٪ ، باشوات 28،57 ٪ ، معاشي

---

(1) خصائص الاسلوب في الشوقيات ، ص 45 •

(2) الهمامي الطاهر ، كيف نعتبر الشابي مجددا ، الدار التونسية للنشر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، تونس 1976 ، ص 71، 72 •

4،87 ٪ ، ابو الحسن 29،5 ٪ ، محمد العيد 17،69 ٪ ، وابن رحمون 14،63 ٪ .

واذا كان من الواضح ان اثنين وثلاثين شاعرا قد اتجهوا اليها ، فان نسبة توجه كل منهم كانت متمايزة عن نسبة توجه غيره ، وان نسبة توجه أغلب الشعراء اليها كانت اكثر من نسبة التوجه العام اليها . ولكن الملفت للنظر ان نسبتها عند بوحلاسة وبوساحة وعاشوري والطاهري ويحياوي وابن مريومة كانت مرتفعة ، بحيث استقطبت عند أقلهم ثلث توجهه الى القوافي الموحدة .

أما النون فقد توجه اليها تسعة وعشرون شاعرا ، وكانت نسبتها عندهم كما يلي : فلوسي 50 ٪ ، ابن رحمون 9،51 ٪ ، محمد العيد 13،99 ٪ ، اجقاوة 25 ٪ ، سعد الله 17،64 ٪ ، حمود 1،53 11،53 ٪ ، ابن رقطان 12،9 ٪ ، معاشي 17،07 ٪ ، ابو الحسن 11،47 ٪ ، خرفي 4،54 ٪ ، سعدي 12،5 ٪ ، حمادي 11،9 ٪ ، لوصيف 20 ٪ ، السائحي 15،47 ٪ ، سحنون 11،76 ٪ يحياوي 7،14 ٪ ، العقون 14،28 ٪ ، حمدي 40 ٪ ، ناصر 10 ٪ ، عبد القادر السائحي 11،11 ٪ ابن محبوب 17،39 ٪ ، ابو اليقظان 20،89 ٪ ، ميهوبي 21،42 ٪ ، جوادي 10،63 ٪ ، مفدي 16،15 ٪ ، الغماري 17،27 ٪ ، الطاهري 14،28 ٪ ، خمار 15،62 ٪ ، خباشة 6،66 ٪ .

واذا كان من الواضح ان نسبتها عند ثمانية عشر شاعرا أرفع من نسبة التوجه العام ، فان الملفت للنظر أنها عند فلوسي ، وحمدي وميهوبي ولوصيف وابي اليقظان مرتفعة ، بينما كان توجه خرفي وخباشة ويحياوي قليلا بالقياس الى غيرهم .

أما الدال فقد توجه اليها اثنان وثلاثون شاعرا ، كانت نسبتها عندهم كما يلي : خباشة 13،33 ٪ ، الطاهري 42،85 ٪ ، دحو 25 ٪ ، ميهوبي 7،14 ٪ ، حمادي 7،41 ٪ ، خمار 9،37 ٪ الغماري 10 ٪ ، جوادي 8،51 ٪ ، ناصر 40 ٪ ، ابو اليقظان 1،49 ٪ ، ابن مريومة 33،33 ٪ ، مفدي 13،07 ٪ ، سحنون 17،64 ٪ ، السائحي 13،09 ٪ ، العقون 11،42 ٪ ، يحياوي 14،28 ٪ ، ابن محبوب 17،39 ٪ ، سعدي 12،5 ٪ ، عبد القادر السائحي 11،11 ٪ ، شريط 18،18 ٪ خرفي 20،45 ٪ ، سعد الله 8،82 ٪ ، حرز الله 100 ٪ ، حمود 3،84 ٪ ، ابن رقطان 12،9 ٪ باشوات 14،28 ٪ ، عروة 10 ٪ ، معاشي 19،51 ٪ ، ابو الحسن 19،67 ٪ ، محمد العيد 9،87 ٪ ، وفلوسي 50 ٪ .

ويلاحظ ان نسبتها عند الطاهري ، ناصر ، ابن مريومة ، دحو ، خرفي ، حرز الله وفلوسي مرتفعة كثيرا عن نسبتها عند غيرهم ، ولكنه عند أبي اليقظان وحمود متواضع للغاية .

وقد توزعت الميم على ستة وعشرين شاعرا بالنسب التالية : خباشة 13،33٪ ، خمـــار 15،62٪ ، ابن رقطان 9،67٪ ، عروة 20٪ ، الغماري 9،09٪ ، ابو اليقظان 5،97٪ ، سعد الله 2،94٪ ، حمود 15،38٪ ، مفدي 10،38٪ ، دحو 5،37٪ ، السائحي 16،66٪ ، حمادي 14،28٪ ، شريط 9،09٪ ، جوادي 6،38٪ ، ميهوبي 21،42٪ ، حمدي 20٪ ، العقون 5،71٪ يحياوي 14،28٪ ، ابن محبوب 13،04٪ ، عبد القادر السائحي 12،96٪ ، سحنون 8،23٪ خرفي 6،81٪ ، معاشي 7،31٪ ، ابو الحسن 14،75٪ ، محمد العيد 9،87٪ ، وابن رحمـــون 9،75٪ .

والملاحظة الاساسية ان نسبتها عند غالبية الشعراء اعلى من نسبة التوجه ، وانها عند حمدي وعروة مرتفعة كثيرا ، بينما نجدها عند سعد الله منخفضة الى حد غير قليل .

وقد توجه الى اللام خمسة وعشرون شاعرا ، توزعت نسبتها عليهم كما يلي : ابن رحمون 14،63٪ ابن محبوب 4،34٪ ، عبد القادر السائحي 3،7٪ ، ابو الحسن 3،27٪ ، محمد العيد 13،99٪ جوادي 6،38٪ ، ناصر 10٪ ، بوساحة 16،66٪ ، العقون 5،71٪ ، سحنون 8،22٪ ، مفدي 11،15٪ ، عاشوري 20٪ ، الوصيف 20٪ ، حمادي 9،52٪ ، شريط 18،18٪ ، الغماري 4،54٪ خباشة 3،33٪ ، خمار 3،12٪ ، ابو اليقظان 11،94٪ ، حمود 15،38٪ ، السائحي 9،52٪ خرفي 6،81٪ ، سعد الله 11،76٪ ، ابن رقطان 12،9٪ ، ومعاشي 14،63٪ .

ويلاحظ ان نسبتها مرتفعة عند عاشوري والوصيف وشريط ، وانها عند خباشة وعبد القـــادر السائحي وابن محبوب والغماري متواضعة لا تكاد تصل الى نصف نسبة التوجه اليه .

أما الباء فقد توجه اليها ستة وعشرون شاعرا ، وكانت نسبتها كالتالي : الغماري 11،84٪ ابن مريومة 33،33٪ ، ابو اليقظان 7،46٪ ، يحياوي 7،14٪ ، سحنون 10٪ ، جوادي 2،12٪ عبد القادر السائحي 18،51٪ ، شريط 27،27٪ ، خرفي 4،54٪ ، اجقاوة 75٪ ، محمـــد العيد 7،81٪ ، ابن رحمون 7،31٪ ، سعد الله 17،64٪ ، حمود 15،38٪ ، ابن رقطـــان 3،22٪ ، ابو الحسن 6،55٪ ، خباشة 13،33٪ ، خمار 6،25٪ ، ناصر 15٪ ، بوساحـــة 16،66٪ ، ابن العقون 17،14٪ ، مفدي 7،3٪ ، دحو 38،75٪ ، السائحي 10،71٪ حمادي 9،52٪ ، سحنون 10٪ .

ومن الواضح ان نسبتها مرتفعة جدا عند اجقاوة ويليه دحو بنحو من النصف ،ثـم ابن مريومة ،وانه عند جوادي وابن رقطان متواضع• ومن الملاحظ ان التوجه الى الدال والراء قد استحوذ على أكبر عدد ممكن من الشعراء ،وتوسط عدد هم في النون ،بينما كان عدد هم واحدا في التوجه الى بقية الاحرف •

1 - 4 صفات الاصوات

واذا نظرنا الى صفات الاصوات العامة ،فان ما يلفت النظر الجهر والهمس [1] ،وفيها اتجه الشعر العمودي الى الحروف المجهورة في 1423 قصيدة بنسبة 87،86٪ ،وبأبيات عددها 36868 بنسبة 63،88٪ وبمعدل قدره 14•26 بيتا في القصيدة الواحدة •

وقد توزع الاتجاه على الحروف كما يلـي :

الحرف	التوجه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الراء	273	٪19،18	7777	٪21،09	28•48
النون	227	٪15،95	5870	٪15،92	25•85
الدال	204	٪14،33	5713	٪15،49	28• 0
الميم	165	٪11،59	4351	٪11،8	26•36
اللام	151	٪10،61	3853	٪10،45	25،51
الباء	143	٪10،04	3460	٪ 9،38	24•19
الهمزة	76	٪ 5،34	1939	٪ 5،25	25•51
العين	58	٪ 4،07	1335	٪ 3،62	23•01
القاف	55	٪ 3،86	1184	٪ 3،21	21•52
الجيم	6	٪ 0،42	72	٪ 0،19	12

(1) الحرف المجهور حرف أشبع الاعتماد في موقعه ومنع النفس ان يجري معه حتى ينقضي الاعتماد ويجري الصوت ،الجرجاني عبد القاهر،المقتصد في شرح الايضاح ،الجزء الثاني ،ميكرو فيلم برقم (3) نحو،مكتبة الاسكوريال / 44 ،الورقة 324 نقلا عن سلوم تامر نظرية اللغة والجمال في النقد الادبي ،دار الحوار،اللاذقية 1983 ،ص 16 ،17 •
والمهموس حرف اضعف الاعتماد عليه في موضعه حتى جرى معه النفس،المصدر نفسه ص 17 •

الضاد	5	%0.35	47	%0.12	9.4
الــــواو	4	%0،28	38	%0،1	9•5
الــــزاي	3	%0،21	45	%0،12	15
الطــــاء	2	%0،14	7	%0،01	3•5
الظــــاء	1	%0،07	5	%0،01	5

ويلاحظ ان الراء في التوجه تحتل المرتبة الاولى ، وتليها النون بفارق واضح ، ثم يجــــيء الدال في المرتبة الثالثة بفارق واضح أيضا ، ثم الميم واللام والباء بنسب متقاربة ، ومن الواضح أنها الحروف الاكثر دورانا في الشعر •

وقد توسط التوجه في كل من الهمزة والعين والقاف ، وانخفض بنسبة كبيرة في بقية الحروف •

أما في التوجه فانه يمكن الملاحظة ان الحروف التي حظيت بالاهتمام هي نفس الحروف التي تركز عليها التوجه بالترتيب نفسه •

وتجدر الملاحظة ان نسبة التوجه لا تكاد تختلف عن نسبة الكثافة • وفي معدل القصيدة نجد أحيانا تشابها مع التوجه والكثافة ، كما هو الحال في الراء حيث تحتل المرتبة الاولى في كل من التوجه والكثافة والمعدل ، وتبادلا في المراكز حينا آخر ، فاذا كان المعدل في الحروف الستة بقي مرتفعا عنه في غيرها فان مشاركة الهمزة للام لا تؤكد شيئا مغايرا ، فهي في التوجه والكثافة تحتل المرتبة السابعة ، وهي مرتبة غير بعيدة عن السادسة على الرغم من انها في المعدل أعلى منها في كل من التوجه والكثافة ، فقد كانت متواضعة النسبة في الاتجاه والكثافة ثم ارتفعت فــي المعدل •

ولا شك ان ارتفاع المعدل بالنسبة الى كل من التوجه والكثافة لم يقتصر على الهمزة ، وانمــا تعداها الى كل من العين والقاف ، ولكن الملفت للنظر ان المعدل في الزاي يرتفع عن المعدل في كل من الجيم والضاد والواو رغم ان الاتجاه فيها كان أعلى منه في الزاي •

واذا كان المعدل في الحروف الستة متقاربا نوعا ما مع الكثافة والتوجه ، واذا كان التغير

قد حدث في غيرها فانه يمكن الاستنتاج انه كلما ابتعد عن الحروف الستة كلما تغير المعدل على الكثافة والتوجه، وانه كلما اقترب منها كلما استمر الاهتمام بها، مع ملاحظة بعض التغيير الخفيف في رتبة المعدل من حرف الى آخر ضمن كل مجموعة ·

واذا كان التوجه الى المجهور مرتفعا بنسبة عالية فان ذلك لا يعني اهمال المهموس، والحق ان التوجه الى المهموس قد وقع في 215 قصيدة بنسبة 12،13٪، وبأبيات عددها 4683 بنسبة 27،11٪، وبمعدل قدره 78·21 بيتا في القصيدة الواحدة · وهي نسب غير قليلة مما يؤكد ان التوجه اليها ملفت للنظر، خاصة وان التوجه فيها قد وقع بنسبة 80٪ من مجموع الحروف المهموسة ·

وقد كان التوجه في المهموسة الى الحاء في الرتبة الاولى بواقع 46، بنسبة 39،21٪، ثم التاء بثلاثة وأربعين قصيدة بنسبة 20٪، ثم الكاف والهاء بستة وثلاثين قصيدة، بنسبة 74،16٪ ثم السين باحدى وثلاثين قصيدة بنسبة 41،14٪ ثم الفاء بعشرين قصيدة بنسبة 3،9٪ ثم الثاء بقصيدتين ونسبة 93،0٪، وتجيء الصاد في المرتبة الاخيرة بقصيدة واحدة ونسبة 46،0٪ ·

اما في الكثافة فقد جاءت التاء في الرتبة الاولى بـ 1111 بيتا بنسبة 72،23٪ ثم الحاء بـ 1094 بيتا بنسبة 36،23٪ ثم الهاء بـ 798 بيتا، بنسبة 04،17٪، ثم السين بـ 656 بيتا بنسبة 14٪ ثم الكاف بـ 632 بيتا بنسبة 49،13٪ ثم الفاء بـ 371 بيتا بنسبة 92،7٪ ثم الثاء بخمسة عشر بيتا بنسبة 32،0٪، وتجيء الصاد في الاخير بستة أبيات ونسبة 12،0٪ ·

ويلاحظ انه بينما بقيت الهاء والفاء والثاء والصاد في مراتبها فقد تغيرت رتبة الحاء والتاء والسين والكاف، وان التغيير قد وقع على شكل تبادل المراتب بين الحروف التي كانت مراتبها متتالية واما بالنسبة للمعدل فان التاء تجيء في الرتبة الاولى بـ 83،25 بيتا، ثم الحاء بـ 78،23 بيتا، ثم الهاء بـ 16،22، ثم السين بـ 16،21، ثم الفاء بـ 55،18، ثم الكاف بـ 55،17 ثم الثاء بـ 7 ابيات ونصف، وتجيء الصاد في ذيل الترتيب بمعدل قدره 6 ابيات في القصيدة الواحدة ·

والملاحظة الاساسية ان التوجه والكثافة قد يلتقيان في بعض الحروف، ولكنهما يختلفان مع المعدل، وان الثلاثة لا تلتقي في اي حرف من الحروف ·

واذا نظرنا الى الصفة العامة الثانية فاننا نلاحظ ان الشعر العمودي فيها قد آثـــر التوجه الى المعتدلة بين الشدة والرخاوة(1)وكان التوجه في 928 قصيدة بنسبة 65،56٪ وبأبيات عددها 24395 بنسبة 71،58٪ وبمعدل 28٠26 بيتا ٠

وتوزع هذه التوجه كما يلي : الراء 273 قصيدة بنسبة 41،29٪ ،ثم النون في 227 قصيدة بنسبة 46،24٪ ثم الميم في 165 قصيدة بنسبة 78،17٪ ثم اللام في 151 قصيدة بنسبة 27،16٪ ثم العين بثماني وخمسين قصيدة بنسبة 25،6٪ ثم الياء بخمسين قصيدة بنسبـــة 38،5٪ ،وأخيرا الواو بأربع قصائد بنسبة 43،0٪ ٠

وفي الكثافة كان التوجه الى الراء بـ 7777 بيتا بنسبة 87،31٪ ثم النون بـ 5870 بنسبة 06،24٪ ثم الميم بـ 4351 بيتا بنسبة 83،17٪ ثم اللام بـ 8352 بيتا بنسبة 79،15٪ ،ثم العين بـ 1335 بيتا بنسبة 47،5٪ ،ثم الياء بـ 1172 بيتا بنسبة 8،4٪ ،وأخيرا الـــواو بأبيات عددها 38 بيتا ،بنسبة 15،0٪ ٠

والملاحظة الملفتة للنظر ان الترتيب في كل من الكثافة والتوجه واحد وان كانت النسب مختلفة ،ومما يمكن ملاحظته ان النسب في الكثافة أقل من النسب في التوجه باستثناء الراء التي ارتفعت فيها نسبة الكثافة عن نسبة التوجه ٠

وفي معدل القصيدة كانت الرائية في الرتبة الاولى بـ 48٠28 بيتا ،ويليها الميمية بـ 36٠26 ،ثم النونية بـ 85٠25 ،ثم اللامية بـ 5٠25 ثم اليائية بـ 44٠23 ثم العينية بـ 1٠23 وتجيء الواو كما هي العادة الرتبة الاخيرة بـ 5٠9 أبيات ٠

وواضح ان الترتيب في المعدل يختلف عنه في كل من الكثافة والتوجه باستثناء الراء والواو واللام ،فقد حافظ كل منها على الترتيب في الكثافة والتوجه والمعدل ،اما الميم والنون فقد تبادلا الترتيب بعد الراء ،كما تبادلها بعد اللام كل من العين والياء ٠

ثم وقع التوجه على الشديدة في 565 قصيدة بنسبة 49،34٪ وبأبيات عدتها 14117 بيتا ،بنسبة 97،33٪ ومعدل قدره 98٠24 بيتا ،وتوزع التوجه كما يلي : الدال في 204 قصائد

---

(1) الحرف الشديد، هو حرف صلب قوي لا يجري فيه الصوت ،والرخو حرف ضعيف يجري الصوت فيه ،والمعتدل بينهما حرف لا مفرط الصلابة ولا بين الضعيف ،بل يكون على اعتدال بين الأمرين . انظر : نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص 17 ٠

بنسبة 1، 36٪ وبابيات عددها 5713 بنسبة 46، 40٪ ثم الباء في 143 قصيدة بنسبة 3، 25٪ وبابيات عددها 3460 بنسبة 5، 24٪، ثم الهمزة في 76 قصيدة بنسبة 45، 13٪ وبابيات عددها 1939 بنسبة 73، 13٪، ثم القاف في 55 قصيدة بنسبة 73، 9٪ وبابيات عددها 1184 بنسبة 38، 8٪ ثم التاء في 43 قصيدة بنسبة 61، 7٪ وبابيات مقدارها 1111 بنسبة 86، 7٪، ثم الكاف في 36 قصيدة بنسبة 37، 6٪ وبابيات عددها 631 بنسبة 46، 4٪ ثم الجيم في ست قصائد بنسبة 06، 1٪ وبابيات عددها 72 بيتا بنسبة 51، 0٪ ثم الطاء بقصيدتين ونسبة 35، 0٪ وبابيات عددها 7 أبيات بنسبة 04، 0٪.

ولا شك انه من الواضح توافق ترتيب الاحرف في كل من التوجه والكثافة، فالدال في المرتبة الاولى وتليها الباء ثم الهمزة، وتجيء في آخر الترتيب الطاء بنسبة متواضعة.

أما في المعدل فقد حافظت الدال على الرتبة الاولى بـ 28 بيتا، ويليها التاء بـ 25.83 بيتا، ثم الهمزة 25.51 فالباء بـ 24.19 ثم القاف بـ 21.52، ثم الكاف بـ 17.52، ثم الجيم بـ 12 ثم الطاء بثلاثة ابيات ونصف.

ومن الملاحظ ان الدال والكاف والهمزة والجيم والطاء مستقرة في مراتبها التي احتلتها في التوجه، بينما تبادلت القاف والباء والتاء المراتب.

أما التوجه الى الحروف اللينة فقد وقع في 145 قصيدة بنسبة 85، 8٪ ولابيات عددها 3038 بنسبة 31، 7٪، وبمعدل قدره 20.95 بيتا، وقد توزع كما يلي: الحاء 46 قصيدة بنسبة 72، 31٪ و 1094 بيتا بنسبة 01، 36٪ ثم الهاء في 36 قصيدة بنسبة 37، 21٪ وبابيات عددها 798 بنسبة 26، 26٪، ثم السين باحدى وثلاثين قصيدة بنسبة 13.79٪ وبابيات عددها 371 قدرها 656 بنسبة 59، 21٪ ثم الفاء بعشرين قصيدة بنسبة 79، 13٪ وأبيات مقدارها 47 بنسبة 54، 1٪ بنسبة 21، 12٪، ثم الضاد بخمس قصائد بنسبة 06، 2٪ وبابيات عددها 45 بنسبة 48، 1٪، ثم الثاء بقصيدتين ثم الزاي بثلاث قصائد نسبتها نسبتهما 37، 1٪ وبابيات وصلت 15 بنسبة 49، 0٪، ثم الصاد بقصيدة واحدة، بنسبة 68، 0٪ وبستة أبيات بنسبة 19، 0٪ ثم الظاء بقصيدة واحدة أيضا نسبتها 68، 0٪ وبخمسة أبيات نسبتها 16، 0٪.

وكان معدل القصيدة في الحاء 23،78 ،الهاء 16،22 ،السين 16،21 ،الفاء 18،55 ،الزاي 15 ،الضاد 9،4 ،الثاء 7،5 ،الصاد 6 ،الظاء 5 ابيات فقط .

ومن الملاحظ انسجام معدل القصيدة مع كل من التوجه والكثافة ،فقد حافظت أغلب الحروف على مراتبها باستثناء الضاد والزاي اللذين تبادلا الترتيب ،فنزل الضاد الى المرتبة السادسة في المعدل ،وارتفعت الزاي الى المرتبة الخامسة .

واذا انتقلنا الى الصفات الخاصة للحروف فان أول ما يصادفنا الاطباق والانفتاح (1) والملاحظة الاساسية ان الشعر العمودي في القصيدة الجزائرية المعاصرة لم يتجه الى الاطباق الا بنسبة ضئيلة لا تتجاوز 0،54٪ من التوجه العام وبكثافة نسبتها 0،15٪ وبمعدل قدره 7،22 بيتا في القصيدة الواحدة (2)

واذا كان الاطباق يتضمن الصاد والضاد والطاء والظاء فان هذه الحروف تتصف بصفة ثانية وهي الاستعلاء والتصعد (3) ،ويشترك معها ثلاثة حروف أخرى هي الغين والقاف والخاء والملاحظة ان الشعر العمودي الجزائري لم يتجه اليها الا بنسبة ضئيلة لا تزيد عن 3،9٪ وبابيات نسبتها 3٪ ،وبمعدل قدره 19،53 بيتا .

ولا شك ان المعدل يرتفع كثير بالقياس الى نسبتي التوجه والكثافة ،وربما يرجع السبب في ذلك الى ان القاف قد ورد في 1185 بيتا مقسمة على 55 قصيدة مما ساهم في ارتفاع معدل القصيدة .

---

(1) الاطباق صفة قوة في الصوت معناه ان يرتفع لسانك الى الحنك الاعلى ،ولولاه لصار الطاء تاء ،والظاء ذالا ،والصاد سينا ولامحت الضاد ،نظرية اللغة والجمال في النقد العربي ص 17 ،18 ،والانفتاح ضد الاطباق اذا لم يرفع ظهر اللسان الى الحنك الاعلى فقد فتح عن الحرف ولم يغلق عليه ،نظرية اللغة ص 17 .

(2) وردت الصاد بقصيدة واحدة وستة أبيات ،والظاء بقصيدة واحدة وخمسة أبيات ،والطاء بقصيدتين من سبعة أبيات ،والضاد بخمس قصائد وسبعة وأربعين بيتا .

(3) الاستعلاء صفة صوتية تمنع الالف من الامالة اذا وقعت قبلها أو بعدها ،فهذه الحروف تتصاعد في الحنك . انظر نظرية اللغة ص 18 .

ويأتي بعد الاطباق والاستعلاء الصفير[1] ويشمل مجموعة تتكون من ثلاثة أحرف هـي : الصاد والسين والزاي ، وقد اتجه اليها الشعر العمودي في 35 قصيدة بنسبة 13،2 % وبابيات عددها 707 بنسبة 7،1 % وبمعدل قدره 20،2 بيتا في القصيدة الواحدة • ومن الواضح ان هناك فرقا واسعا بين معدل القصيدة ونسبة التوجه والكثافة ، ولعل احتواء الصفير على السين وورود السين احدى وثلاثين مرة وبابيات عددها 656 بيتا هو الذي أدى الى ارتفاع معدل القصيدة •

أما الغنة[2] في الميم والنون فقد اتجه اليها الشعر العمودي بنسبة 23،93 % وبكثافة نسبتها 24،59 % وبمعدل قدره 26،7 بيتا في القصيدة ، وواضح ان النسبة والمعدل مرتفعان ولعل السبب في ذلك ان الميم والنون من الحروف التي ضغط عليها الشعر العمودي في الشعر الجزائري المعاصر ، وقد أشرنا من قبل الى ان النون يحتل المرتبة الثانية في الاتجاه والكثافة وان الميم تحتل المرتبة الرابعة ، مما يساعد على ارتفاع التوجه اليهما •

أما الاستطالة والتفشي[3] فقد اتجه اليهما الشعر العمودي بنسبة لا تكاد تذكر 4،0 % وبكثافة نسبتها 11،0 % وبمعدل قدره 9،4 بيتا في القصيدة الواحدة • وقد ذكرنا ذلك في الاطباق حين جعلنا الضاد مع الحروف المطبقة •

اما اذا انتقلنا من الصفات العامة والخاصة بالمجموعات الى الصفات المفردة التي تتعلق الواحدة منها بحرف واحد ، فاننا نرى ان الانحراف خاصية اللام[4] قد ورد في 151 قصيدة بنسبة 21،9 % وبابيات عددها 3853 بنسبة 27،9 % وبمعدل قدره 25،51 بيتا في القصيدة

---

(1) الصفير صفة قوة في الصوت • نظرية اللغة ص18 ، وهي حروف لثوية احتكاكية ، بشر محمد كمال : علم اللغة العام ، القسم الثاني (الاصوات) ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، القاهرة 1971 ، ص153 ، 154 •

(2) الغنة صوت أنفي يحول بين الحرف والفناء في غيره اذا كان الحرف ساكنا يتأثر بالصوت الذي يجاوره ، فاذا اختفى الحرف مع الصوت المجاور بقيت الغنة لتدل على وجوده المقتصد 2 ورقة 324 ، 332 ، عن نظرية اللغة ص19 •

(3) الاستطالة والتفشي زيادة واتساع في الفم تصلهما بمخرج الطاء والظاء واخواتهما فيجوز ادغامهما فيها ، المقتصد 2 ، ورقة 334 ، 337 ، عن نظرية اللغة ص 19 •

(4) يقصد بالانحراف ان الصوت الجاري مع اللام لا يظهر من مخرجه وانما يخرج من ناحيتي مستدق اللسان ، المقتصد 2 ، ورقة 325 ، عن نظرية اللغة ص24 •

وفي التكرير(1) خاصية الراء، اتجه في 273 قصيدة بنسبة 16،66٪ وبابيات مقدارها 7777 بنسبة 18،71٪ وبمعدل قدره 24،48٠

اما في المهتوي(2) خاصية الياء فقد ورد التوجه اليها في 50 قصيدة بنسبة 2،72٪ وبابيات عددها 1172 بنسبة 2،82٪ وبمعدل قدره 23،44 بيتا في القصيدة الواحدة٠

1 - 5 توزع القوافي على الاحواز

واذا انتقلنا الى الحيز فاننا نلاحظ ان الميل الى الحنك قد وقع باحدى وعشرين وخمسمائة قصيدة، بنسبة 31،8٪ ثم الاسنان بواقع 514 قصيدة بنسبة 31،37٪ ثم الشفاه ب 332 قصيدة بنسبة 20،26٪، ويجيء الحلق في الرتبة الاخيرة بقصائد عددها 271 بنسبة 16،54٪٠

وفي الكثافة كان التوجه الى الحنك أعلى منه الى غيره، فقد بلغت فيه الابيات 13553 بيتا بنسبة 32،61٪ ثم الى الاسنان بأبيات قدرها 13428 بنسبة 32،31٪، ثم الى الشفاه بابيات عددها 8220 بنسبة 19،78٪، وأخيرا الحلق بابيات عدتها 6350 بنسبة 15،28٪٠

ومن الواضح ان الحلق يجيء في التوجه والكثافة في المرتبة الاولى، ويليه الاسنان ثم الشفاه ثم الحلق، ويمكن الاستنتاج ان المخرج كلما تطرف الى الشفاه او الحلق كلما قل الاعتماد عليه، وكلما توسط كما هو الحال في الاسنان والحنك كلما كان التوجه اليه أكثر٠

أما في معدل القصيدة فقد جاءت الاسنانية في الرتبة الاولى ب 2612 بيتا، ثم تلتها الحنكية ب 2601 بيتا ثم الشفوية ب 2475 بيتا، والحلقية ب 2343 بيتا٠ ومن الواضح ان الشفوية والحلقية تحافظان على الترتيب في التوجه والكثافة والمعدل، بينما يختلف الترتيب في المعدل عنه في التوجه والكثافة في كل من الحنكية والاسنانية، فاذا كانت الحنكية في التوجه والكثافة في المرتبة الاولى فقد ارتفعت اليها الاسنانية في المعدل بعد ان كانت في التوجه والكثافة تحتل المرتبة الثانية٠

واذا كنا قد لاحظنا من قبل ان الترتيب في التوجه والكثافة متقارب في الغالب ومختلف في

---

(1) التكرير بعثرة اللسان في المخرج، حتى كأنه يعمل في حرفين مثلين نحو هدد، نظرية اللغة 24

(2) لعل المراد بها الاشارة الى صفة المد الطبيعية في الياء، وكونها أخفى من الواو وأوسع منها مخرجا٠ المقتضد 2، ورقة 325، 326، 277، نظرية اللغة 25٠

المعدل فانه يمكن الاستنتاج انه كلما اتفق التوجه والكثافة كلما اختلفا مع المعدل

1 - 6 القوافي باعتبار عناصرها

واذا انتقلنا الى ثراء القافية وسذاجتها فانه ينبغي التذكير ان حروف القافية ستة وانه لا يرد منها في أحسن الظروف الا خمسة ، ولكننا لم نجد في الشعر الجزائري قافية تتكون من أكثر من أربعة أحرف ، وقد وجدنا ان القافية بالنسبة الى احتوائها حروف القوافي قد اتخذت أربعة أشكال هي :

1 ـ قافية اكتفت بالروي ، كما هو الحال في القافية المقيدة غير المردوفة وغير المؤسسة ٠

2 ـ قافية اشتملت على حرفين ، كالقافية المقيدة والمردوفة ، والقافية المطلقة الموصولة ٠

3 ـ قافية اشتملت على ثلاثة أحرف ، كالقافية المقيدة المؤسسة والقافية المطلقة المردوفة الموصولة والمطلقة الموصولة المخروجة ٠

4 ـ قافية اشتملت على أربعة أحرف ، كالقافية المردوفة الموصولة المخروجة ، وكالقافية المطلقة المؤسسة الموصولة ٠

وقد توجه الشعر العمودي في القصيدة الجزائرية الى القافية الاولى في 86 قصيدة بنسبة 25 ، 5 ٪ وابيات جملتها 1890 بيتا بنسبة 54 ، 4 ٪ وبمعدل مقداره 97 ٠ 21 بيتا في القصيدة الواحدة ٠

وتوزع التوجه فيه على خمسة عشر صوتا كما يلي : الراء 33 ، الميم 12 ، الباء 8 ، كل من الدال واللام والكاف 6 ، النون 4 ، الياء 3 ، القاف 2 ، وكل من الطاء والتاء والجيم والعين والحاء والهمزة مرة واحدة ٠

- وتوزعت الابيات كما يلي : 987 في الراء ، 276 في الباء ، 205 في الميم ، 177 في اللام 114 في الكاف ، 62 في الدال ، 43 في الياء ، 35 في القاف ، 28 في النون ، 25 في الجيم 22 في الهاء ، 7 في العين ، و3 في كل من الطاء والتاء والحاء ٠

ويلاحظ انه بينما حافظت الراء والدال واللام والكاف والهاء على مراتبها في التوجه والكثافة فان الحروف الاخرى قد تبدلت رتبتها ، واذا كانت المراتب قد تباينت في كل من التوجه والكثافة ، فانها اختلفت أيضا في المعدل باستثناء الطاء والتاء والحاء التي ظلت في مؤخرة الترتيب ، وقد كان المعدل في البائية 5 ٠ 34 ، اللامية 5 ٠ 29 ، الرائية 87 ٠ 26 ، الهائية 22

الكافية 19، القافية 5・17، الميمية 08・17، اليائية 33・14، الدالية 33・10، النونيــة والعينية 7، والطائيات والتائيات والخائيات كل منها بثلاثة أبيات ・

واتجه الشعر العمودي الى القافية التي تتكون من حرفين في 564 قصيدة، بنسبة 43، 34 ٪ وبابيات عددها 13505 بنسبة 50، 32 ٪ وبمعدل قدره 94・23 بيتا فـــي القصيدة ・

وقد استثرت الراء في التوجه ب 120 قصيدة بنسبة 27، 21 ٪ ثم الميم ب 68 قصيدة بنسبة 05، 12 ٪، ثم الباء والنون ب 63 قصيدة لكل منهما وبنسبة 17، 11 ٪ ثم الدال بثمانية وخمسين قصيدة بنسبة 28، 10 ٪، ثم القاف ب 37 قصيدة بنسبة 56، 6 ٪، ثم اللام ب 32 قصيدة ونسبة 67، 5 ٪، ثم العين ب 27 قصيدة ونسبة 78، 4 ٪، ثم الباء بثلاث وعشريـــن قصيدة بنسبة 07، 4 ٪ ثم الحاء بست عشرة قصيدة بنسبة 83، 2 ٪، ثم السين بثلاث عشرة قصيدة بنسبة 3، 2 ٪، ثم التاء باحدى عشرة قصيدة بنسبة 95، 1 ٪ ثم الفاء بعشر قصائد بنسبة 77، 1 ٪، ثم الكاف بست قصائد بنسبة 06، 1 ٪، ثم الواو والهمزة باربع قصائد لكل منهما، وبنسبة 70، 0 ٪ ثم الهاء بثلاث قصائد بنسبة 53، 0 ٪ ثم الجيم بقصيدتين بنسبة 35، 0 ٪، ثم الصاد والثاء والضاد بقصيدة واحدة لكل منها ونسبة 17، 0 ٪ ・

وفي الكثافة كانت الراء في المرتبة الاولى ب 3374 بيتا بنسبة 98، 24 ٪ ثم المـــيم ب 1539 بيتا بنسبة 39، 11 ٪ ثم الدال ب 1613 بيتا بنسبة 11، 11 ٪، ثم الباء ب 1612 بنسبة 93، 11 ٪ ثم النون ب 1168 بيتا بنسبة 64، 8 ٪، ثم القاف ب 859 بيتا بنسبـــة 36، 6 ٪، ثم العين ب 837 بيتا بنسبة 19، 6 ٪، ثم اللام ب 669 بيتا بنسبة 95، 4 ٪ ثم الياء ب 455 بيتا بنسبة 36، 3 ٪، ثم السين ب 329 بيتا بنسبة 43، 2 ٪، ثم الحاء ب 284 بيتا بنسبة 10، 2 ٪، ثم الفاء ب 236 بيتا بنسبة 74، 1 ٪ ثم التاء ب 131 بيتا بنسبة 97، 0 ٪ ثم الكاف ب 121 بيتا بنسبة 89، 0 ٪، ثم الهمزة ب 93 بيتا بنسبة 68، 0 ٪، ثم الهاء ب 91 بيتا بنسبة 67، 0 ٪، ثم الواو ب 38 بيتا بنسبة 28، 0 ٪، ثم الجيم ب 20 بيتا بنسبة 14، 0 ٪ ثم الضاد ب 18 بيتا بنسبة 13، 0 ٪، ثم الثاء باثني عشر بيتا بنسبة 08، 0 ٪، وأخيرا الصـــاد بستة أبيات بنسبة 04، 0 ٪ ・

والملاحظة ان الراء والميم يحتفظان بموقعهما في البداية، وان الكاف والهمزة والصاد

والضاد تحتفظ هي الاخرى برتبتها ،بينما تبادلت الحروف الاخرى مراتبها .

وفي معدل القصيدة جاءت العينية في المرتبة الاولى ب 31 بيتا ،وتليها الهائية ب33•30 بيتا والرائية في الثانية ب11•28،ثم الدالية ب81•27،ثم البائية58•25 ثم السينية 3•25 ثم الهمزية ب25•23،ثم القافية 21•23،ثم الميمية 63•22 ثم الغانية ب9•22،ثم اللامية 9•20،ثم الكافية16•20،ثم اليائية78•19،ثم النونية ب 53•18،ثم الضادية ب 18 ثم الحائية ب 75•17،ثم الثائية ب 12 ثم التائية ب 9•11،ثم الجيمية ب 10،ثم الواوية ب 5•9 والصادية في الرتبة الاخيرة ب 6،

وواضح ان الترتيب قد تبدل في كثير من الحروف الى حد كبير،فالهاء التي كانت تحتل رتبة متأخرة نوعا ما صارت الآن في المقدمة ،والراء تأخرت الى الثانية ،وتقدمت العين الى الرابعة واذا كانت الهاء في التوجه والكثافة قليلة بينما ارتفعت في المعدل فان ذلك لا يعني أنه كلما قل التوجه ارتفع المعدل ،ولا شك انه اذا صح في الهاء فانه ليس قاعدة عامة تندرج عليها كل الحروف.

وتوجه الى الشكل الثالث في 867 قصيدة بنسبة 93،52٪ وبابيات عددها 23487 بيتا بنسبة 52،56٪ وبمعدل قدره 08•27 بيتا في القصيدة الواحدة .

ويوضح الجدول التالي كيف توزع على الحروف في كل من التوجه والكثافة والمعدل :

الحرف	التوجه		الكثافة		معدل القصيدة
	عدد القصائد	النسبة	عدد الابيات	النسبة	
ن	157	٪18،10	4642	٪19،76	29•56
د	129	٪14،87	3775	٪16،07	29•26
ر	96	٪11،07	2848	٪12،12	29•66
ل	93	٪10،72	2604	٪11،08	28
م	78	٪08،99	2354	٪10،02	30•17
ه	69	٪07،95	1803	٪07،67	26:26
ب	66	٪07،61	1471	٪06،26	22•28

هـ	30	%03،46	667	%02،83	22·23
ح	29	%03،34	807	%03،43	27·82
ت	27	%03،11	887	%03،77	32·85
ك	23	%02،65	383	%01،63	16·65
ع	23	%02،65	403	%01،71	17·52
ق	13	%01،49	258	%01،09	19·84
س	12	%01،38	257	%01،09	21·41
ف	7	% 0،80	116	% 0،49	16·57
ي	6	% 0،69	131	% 0،55	21·83
ج	3	% 0،34	27	% 0،11	9
ز	2	% 0،23	28	% 0،11	14
ض	1	% 0،11	14	% 0،05	14
ظ	1	% 0،11	5	% 0،02	5
ط	1	% 0،11	4	% 0،01	4
ث	1	% 0،11	3	% 0،01	3

والقاعدة العامة التي يمكن استخراجها من هذا الجدول انه اذا كان التوجه يتشابه مع الكثافة فانه يختلف عن معدل القصيدة ، وانه يقع بدون تبرير منطقي ، وهو مع ذلك ليس أمراً نهائيا ، فانه قد يلاحظ انه في بعض الاحيان كما هو الحال في الضاد والظاء والطاء والثاء قد تشابهت الرتبة في كل من التوجه والكثافة والنفس معا . ولا شك ان هذا التشابك لا يساعد على استنتاج قاعدة عامة قابلة للتثبيت .

اما التوجه الى الشكل الرابع فقد وقع في 121 قصيدة بنسبة 38،7 ٪ وبابيات عددها 2669 بنسبة 42،6 ٪ وبمعدل قدره 22·05 بيتا في القصيدة الواحدة ، وقد توزع كما يلي :

الـروي	التوجــه		الكثافــة		المعــدل
	القصائـد	النسبـة	الابيـات	النسبـة	
ر	24	%19,83	668	%25,02	27.83
ل	20	%16,52	403	%15,09	20.15
ي	18	%14,87	543	%20,34	30.16
د	11	% 9,09	263	% 9,85	23.09
م	7	% 5,78	253	% 9,47	36.14
ع	7	% 5,78	88	% 3,29	12.57
ب	6	% 4,95	101	% 3,78	16.83
س	6	% 4,95	70	% 2,62	66.11
ت	4	% 3,03	90	% 3,37	22.5
ه	3	% 2,47	43	% 1,61	14.33
ن	3	% 2,47	32	% 1,19	10.66
ق	3	% 2,47	32	% 1,19	10.66
ض	3	% 2,47	15	% 0,56	5
ف	2	% 1,65	19	% 0,71	9.5
هـ	2	% 1,65	18	% 0,67	9
ز	1	% 0,82	17	% 0,63	17
ك	1	% 0,82	14	% 0,52	1,4

ويلاحظ كما لاحظنا من قبل ان الاختلاف في الترتيب بين التوجه والكثافة قليل الى حد أنه لا يكاد يلاحظ ، بينما يلاحظ الفرق الكبير في معدل القصيدة في أغلب الحروف ، والحق ان هذا الاختلاف لا يرجع الى سبب محدد بقدر ما يرجع الى الاختيار الذاتي لكل شاعر.

1 - 7 القوافي باعتبار منزلة الروي

واذا نظرنا الى القافية من حيث منزلة الروي بين مختلف عناصرها فاننا سنلاحظ ان الروي قد يأتي منفردا ،كما هو الحال في القافية المقيدة غير المردوفة وغير الموسسة ،وقد يأتي قبل كل العناصر،كما هو الحال في القافية المطلقة الموصولة والموصولة المخروجة ،وقد يأتي بعد كل العناصر،كما هو الحال في القافية المقيدة المردوفة والمؤسسة ، وقد يأتي متخللا العناصر،كما هو الحال في القافية المطلقة المردوفة الموصولة والمردوفة الموصولة مع الخروج والقافية المطلقة المؤسسة الموصولة .

وقد توجه الشعر العمودي الى هذه الاشكال كما يلي :

الشكل	التوجه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الروي منفردا	86	% 5،25	1890	%4،54	21.9
الروي قبل كل العناصر	498	%30،4	12551	%30،2	25:2
الروي بعد كل العناصر	124	% 7،57	2145	%5،16	17.29
الروي متخللا العناصر	930	%56،77	24965	60،08	26.84
المجموع	1638		41551		

والملاحظة الاولى ان اكثر من نصف الاشعار الجزائرية ذات التشكيل الخليلي قد وردت بروي يتخلل عناصر القافية ،وان أقل توجه كان الروي المنفرد ،اما الروي الذي جاء قبل كل العناصر فقد احتل الرتبة الثانية .

ونلاحظ ان الكثافة في الروي المتخلل العناصر اعلى من غيرها ،ويليه الروي قبل كل العناصر،مما يمكن معه القول ان الترتيب في كل من التوجه والكثافة واحد .

أما من حيث المعدل فان الذي يلفت النظر ان الروي الذي يتخلل العناصر قد جاء هنا في الرتبة الاولى ،وتلاه الروي قبل كل العناصر ولم يحدث الاختلاف في المعدل الا في

الروي المنفرد ،حيث تبادل مع الروي بعد كل العناصر الرتبة .

1 - 8 القوافي باعتبار المجرى

واذا انتقلنا الى نوعية القافية فاننا سنجد ان الشعر العمودي قد آثر القافية المطلقة(1) بقصائد عددها 1428 بنسبة 17، 87٪ وبأبيات عددها 37516 بيتا بنسبة 28، 90٪ وبمعدل قدره 27 • 26 بيتا في القصيدة الواحدة .

واذا كانت نسبة التوجه مرتفعة فان نسبة الكثافة اعلى منها ،وان معدل القصيدة اعلى من المعدل العام ،ومن الواضح ان ارتفاع النسبة في الثلاثة معا أمر ينسجم وواقع الشعر العربي منذ القديم ،فقد كانت القافية المطلقة بنسبة 90٪(2) كما يقول ابراهيم أنيس، ومن هنا فان ارتفاع نسبة التوجه محافظة واتباع لا على المستوى الشعري ،وانما أيضا على مستوى القواعد ،واذا كانت النسبة في الشعر العربي الجزائري اقل قليلا من النسبة التي توصل اليها ابراهيم أنيس فانه ينبغي الاشارة الى ان نسبة انيس تقريبية وليست نهائية ،ثم يمكن الاشارة الى ان كثرة الشعراء الشباب وبواكيرهم الفنية سبب منطقي يصلح لتبرير النقص في نسبة التوجه عن نسبة أنيس.

وقد توزعت القافية المطلقة كما يلي :

الروي	التوجه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
ر	212	٪14، 84	6262	٪16، 69	29 • 53
ن	203	٪14، 21	5585	٪14، 88	27 • 51
د	181	٪12، 67	5315	٪14، 16	29 • 36
ل	159	٪9، 73	3532	٪9، 41	25 • 41
م	134	٪9، 4	4051	٪10، 79	30 • 23
ب	124	٪6، 68	2974	٪7، 92	23 • 98

(1) سميت مطلقة لان الروي فيها غير ممنوع من الحركة ،المعيار في أوزان الاشعار ص 101 .
(2) موسيقى الشعر ،ص 247

•	71	%4،97	1843	%4،91	25·95
ع	50	%3،5	1235	%3،29	24·7
ق	50	%3،5	1094	%2،91	21·88
ي	46	%3،22	1125	%2،99	24·45
ت	40	%2،8	1088	%2،9	27·2
ح	38	%2،66	1041	%2،77	27·39
هـ	31	%2،17	678	%1،8	21·87
س	31	%2،17	656	%1،74	21·16
ك	27	%1،89	459	%1،22	·17
ف	20	%1،4	371	%0،98	18·55
ج	5	%0،35	47	%0،12	9·4
ض	5	%0،35	47	%0،12	9·4
و	4	%0،28	38	%0،1	9·5
ز	3	%0،21	45	%0،11	15
ث	2	0،14	15	%0،03	7·5
ص	1	%0،07	6	%0،01	6
ظ	1	%0،07	5	%0،01	5
ط	1	%0،07	4	%0،01	4

ومن الملاحظ انها توزعت على أربعة وعشرين حرفا بنسبة 85٪ من الحروف الثمانيـــــة والعشريـــن • ويلاحظ أيضا ان التركيب في كل من التوجه والكثافة واحد في أغلب الحروف ما عدا الميم واللام ،حيث تبادلا ترتيبهما فصعدت احداهما وانخفضت الثانية الى رتبة الاولى •

وواضح ان التوجه قد اتخذ ثلاثة أشكال ،أولها الاهتمام ببعض الحروف كالراء والنون والدال

والتوسط في بعضها الآخر كاللام والميم والباء ،والالتفات الى الحروف الاخرى التفاتا متواضعا على انه يمكن الملاحظة بان الحروف الستة الاولى ظلت كما هي في التوجه العام ،وبنفس الترتيب اذا استثنينا التحول في رتبتي اللام والميم .

والملاحظة التالية ان المعدل اختلف عن التوجه والكثافة كما هي العادة وبدون منطق وجيه ،فقد ارتفع معدل القصيدة في اغلب الحروف عن نسبتها في التوجه والكثافة ،ولكن الملاحظ ان الميم التي كانت تحتل في التوجه الرتبة الخامسة قد صعدت في الكثافة الى الرابعة ،ثم الى الرتبة الاولى في المعدل ،وارتفعت الحاء التي كانت تحتل الرتبة الثانية عشرة في التوجه والكثافة الى الخامسة في معدل القصيدة .

واذا نظرنا الى ثراء القافيةفان القافية المطلقة تتخذ ثلاثة أشكال : بسيطة ،وهي التي تتكون من حرفين من الحروف الستة ،ومتوسطة تتكون من ثلاثة أحرف ،وثرية تتكون من أربعة أحرف ،وقد اتجه الشعر العمودي الى القافية المتوسطة في 845 قصيدة ،بنسبة 17 ،59 ٪ وبابيات عددها 22977 بنسبة 24 ،61 ٪ وبمعدل قدره 19 ٠ 27 بيتا في القصيدة الواحدة .

ثم اتجه الى البسيطة بقصائد عددها 462 بنسبة 35 ،32 ٪ وبابيات عددها 11870 بيتا بنسبة 63 ،31 ٪ وبمعدل قدره 69 ٠ 25 .

واتجه في الاخير الى القافية الثرية بقصائد عددها 121 قصيدة بنسبة 47 ،8 ٪ وبابيات جملتها 2669 بنسبة 11 ،7 ٪ وبمعدل قدره 05 ٠ 22 بيتا في القصيدة .

ومن الواضح ان الفرق كبير بين التوجه الى الثرية والبسيطة ،واذا جمعنا البسيطة والمتوسطة وجدنا ان الشعر العمودي قد اتجه اليهما بنسبة مرتفعة وبكثافة مرتفعة ،مما يوحي بالابتعاد عن الثرية . والحق انه لا غرابة في ذلك فقد كان الشعر العربي باستمرار يوثر القافيتين المتوسطة والبسيطة على الثرية ،فقد كان أسامة بن منقذ يرى ان أفضل القوافي " ما بني على حرفين ".(1) ويمكن من ناحية أخرى تبرير الابتعاد عن القوافي الثرية بالمعاناة التي يكابدها الشاعر في القافية ،ومن المعروف انها كانت " عبئا ثقيلا على الشاعر العربي ".(2)

---

(1) انظر نظريات الشعر عند العرب ،ص56 .

(2) المصدر نفسه ،ص56 .

واذا كانت القافية صعبة فان الاكتفاء فيها بما هو ابسط امر منطقي ومقبول ٠

وبالنظر الى مجرى القافية المطلقة فان الشعر العمودي قد اتجه الى المجرى المكسور بقصائد عددها 621 بنسبة 48،43 ٪ وبابيات عددها 15229 بنسبة 59،40 ٪ وبمعدل قدره 52٠24 بيتا في القصيدة الواحدة ٠

واذا كانت النسبة مرتفعة فان الارتفاع ظاهرة بارزة في التوجه الى المجرى المكسور، فقد اتجه الشعر العربي في ازهى عصوره الى المجرى المكسور اكثر من غيره من انواع المجرى، وفي احصائيات ابن الشيخ ان البحتري مال اليه بنسبة 55 ٪ (1) وان ابا تمام قد اتجه اليه بنسبة 51 ٪ (2)، وان الاشعار التي تضمنتها الاغاني بلغت في توجهها الى المكسور نسبة 46 ٪ (3)، وبديهي ان ارتفاع التوجه في الشعر القديم دليل على ان الشعر الجزائري حين يتوجه الى المجرى المكسور فانه يتتبع خطوات الشعر العربي بصفة عامة ٠

واذا نظرنا الى نسبة توجه شوقي الى المكسور فاننا نجد انها 68،33 ٪ (4)، واذا اعتبرنا " شوقي " شاعرا معاصرا والبحتري وأبا تمام قديمين فاننا سنلاحظ ان الشعر العمودي في الشعر الجزائري ميال الى الاتباع أكثر من التجديد ٠

واذا انتقلنا الى توزع المجرى المكسور على الاصوات فاننا سنجد انه قد تم كما يلي :

الحيز	التوجه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الاسناني	255	٪41،06	6515	٪42،78	25٠54
الحنكي	169	٪27،21	4108	٪26،97	24٠3
الشفوي	113	٪18،19	2646	٪17،37	23٠41
الحلقي	84	٪13،52	1960	٪12،87	23٠35

والملاحظة الاولى تتمثل في ان نسبة التوجه لا تختلف كثيرا عن نسبة الكثافة، وانما تكادان

(1) الشاعرية العربية، ص172 ٠
(2) المصدر نفسه، ص172 ٠
(3) المصدر نفسه، ص172 ٠
(4) خصائص الاسلوب في الشوقيات، ص39 ٠

ان تكونا واحدة ،وان معدل القصيدة لا يختلف كثيرا من حيز الى آخر.

والملاحظة الثانية تتمثل في ان التوجه كان بالدرجة الاولى الى الاسنانية،ثم الحنكي فالشفوي فالحلقي ،وان الكثافة قد جاءت بنفس ترتيب التوجه،وكذلك ايضا معدل القصيدة ،على انه يمكن الاشارة الى ان الفرق بين الحيز الاول والثاني كبير بينما قل في الاحواز الاخرى في كل من التوجه والكثافة .

واذا كان الحيز الحلقي قد جاء في آخر الاحواز فان ذلك يمكن ان يعود الى ان الحيز لم يحتو على اي حرف من الحروف الستة المتداولة بينما احتوى كل حيز من الاحواز الاخرى على حرفين ،ولا شك ان ذلك راجع الى ان الاحرف الحلقية تخرج من اقصى الجهاز الصوتي بينما تخرج الاحواز الاخرى من وسط الجهاز أو من ادناه ،كما انه يمكن الاضافة بان حروفه لا تتم بالوضوح السمعي كما تتم به الاحرف الستة التي تحدثنا عنها من قبل .

وتلا التوجه الى المكسور المفتوح ،وقد ورد الاتجاه اليه في 469 قصيدة بنسبة 32،84 ٪ وبابيات عددها 12725 بنسبة 33،91 ٪ وبمعدل قدره 27،13 بيتا في القصيدة الواحدة .

ولا شك ان الملاحظة الاولى تتمثل في ان نسبة التوجه الى المجرى المفتوح مرتفعة جدا ،وانها تزيد عما كانت عليه في الشعر القديم ،فقد ذكر ابن الشيخ ان نسبة التوجه اليه لدى البحتري 14،5 ٪ (1) وابي تمام 4،5 ٪ (2) وفي الاغاني 20 ٪ (3) ومن الواضح ان نسبته في الشعر العمودي في الشعر الجزائري ارفع نسبة توصل اليها المجرى المفتوح ،وربما يرجع السبب في ذلك الى طبيعة العصر والنظر الى نسبة وروده عند شوقي 28،5 ٪ (4) يمكن ان تقودنا الى دلالة مفادها ان التوجه الى في العصر الحديث اعلى منه في اي عصر سابق .

واذا انتقلنا الى كيفية توزع التوجه على الاحواز فاننا نجد انها قد توزعت كما يلي :

---

(1) الشاعرية العربية ،ص172 .

(2) المصدر نفسه ،ص172 .

(3) المصدر نفسه ص172 .

(4) خصائص الاسلوب في الشوقيات ص39 .

الحيز	التوجه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الحنكي	171	%36،46	4687	%36،83	27•4
الاسناني	133	%28،35	3736	%29،35	28•09
الشفوي	88	%18،76	2367	%18،6	26•89
الحلقي	77	%16،41	1935	%15،2	25•12

واول ما يلاحظ ان هناك اختلافا في المجرى المفتوح عن المكسور وذلك في تبادل الحيزين الـ الحنكي والاسناني ورتبتيهما ،وان الشفوي والحلقي قد حافظا على كل من رتبتيهما في المكسور.

واذا كان التوجه يتعادل تقريبا مع الكثافة كما هو الحال في المكسور فان هناك اختلافا في معدل القصيدة ،فالاسناني الذي يحتل المرتبة الثانية في التوجه والكثافة قد احتل في المعدل المرتبة الاولى .

ولعل ارتفاع الحنكي في التوجه ناتج عن احتوائه على الراء التي أكدنا من قبل انها الاوفر حظا في التواتر العام ،خاصة ،واذا عرفنا ان اللام وهي من الحروف المقدمة قد ردفت الراء بقوة التوجه اليها في حين ان الحروف الاخرى لم تتساعد في الأصوات الاخرى ،الامر الذي ساعد على ان ترتفع الراء في المفتوح بالحيز الحنكي وتجعله في الرتبة الاولى .

واذا كان التوجه الى المفتوح مخالفا للقاعدة العامة التي نراها في الحركات،والتي تقول ان الضم يلي الكسر في القوة مما يتطلب معه ان يكون المجرى المضموم في المرتبة الثانية (1) لا الثالثة

وقد جاء التوجه الى المضموم لقصائد عددها 338 بنسبة 23،66٪ وبابيات عدتها 9562 بنسبة 25،48٪ ، وبمعدل قدره 28،28 بيتا في القصيدة الواحدة .

واول ما يمكن ملاحظته ان نسبة التوجه أقل مما كانت عليه عند البحتري وابي تمام وأشعار

(1) يرى الدكتو شكري محمد عياد ان " الشعراء يميلون في الروي الى الكسرة والضمة أكثر من الفتحة " ،وان تتبعه للمطلقة في اللزوميات وديوان البحتري اوصله الى ان القوافي على الفتحة تقارب نصف التي اجريت على الضمة او الكسرة ، انظر موسيقى الشعر العربي ص112 ، وتجدر الملاحظة ان ملاحظته غير صحيحة لانه اقتصر في احصائه على القوافي البائية بعد ان حذف المقطوعات ،كما أشار الى ذلك في هامش الصفحة نفسها .

الاغاني ،ولكنها على الرغم من ذلك اعلى من نسبة التوجه اليها عند شاعر حديث كأحمد شوقي •

ولا شك ان الاختلاف عما هو مألوف لا يعني بالضرورة الميل لحن الاتباع بقدر ما يمكن اعتباره تمييزا لشعر عن شعر وعصرا عن عصر ،فالشعر الجزائري حين يبدل بين رتبتي المضموم والمفتوح فانه لا يشذ عما الفته الحركة الشعرية ،وانما يعلن هويته المميزة •

ولا شك ان التماس هذا التعليل هو التعليل الممكن الوحيد خاصة وأن "الفتحة واختها الالف هما أكثر أصوات اللين شيوعا في اللغة العربية" (1)، مما يجعل من ارتفاعها عن المضمومة منطقيا وموضوعيا •

ومهما كانت صحة التعليل الذي فضلناه فان النظر الى توزع التوجه على الاصوات قد وقع كما يلي :

الحيز	التوجه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الحنكي	94	٪27،81	2677	٪27،99	28•47
الشفوي	90	٪26،62	2421	٪25،31	26•9
الحلقي	79	٪23،37	1996	٪20،87	25•26
الاسناني	75	٪22،18	2468	٪25،81	32•9

واذا كانت الملاحظة الاولى تؤكد التوجه الى الحيز الحنكي في كل من القافية ذات المجرى المفتوح والمجرى المضموم فان اختلاف ترتيب الاصوات الاخرى لا يساعد على استقراء قاعدة عامة ،ويمكن الاشارة الى صعود الحيز الحلقي في المضموم الى المرتبة الثالثة بعد ان كان في المرتبة الاخيرة ،ويتصل بهذه النقطة انخفاض الحيز الاسناني بعد ان كان في المكسورة يحتل المرتبة الاولى ،ويحتل في المفتوح المرتبة الثانية الى ان احتل في المضمومة المرتبة الاخيرة •

واذا كان انخفاض الحيز الاسناني متواليا فانه يمكن ان نستنتج قاعدة خاصة به مفادها

---

(1) موسيقى الشعر العربي ،ص112 •

انه كلما كان الاتجاه الى المكسور كلما ارتفعت نسبة التوجه الى الاسناني ،وتقل كلما كان التوجه الى المضموم ،وتتوسط اذا كان التوجه الى المفتوح • على انه ينبغي الاشارة بانه اذا صدق هذا الاستنتاج فانه يقتصر على الاسناني فقط ،ولا يمكن تعميمه على الاصوات الاخرى ،وهو استنتاج مرتبط بواقع شعري معين في مرحلة معينة مما لا يجوز معه التجاوز الى المراحل الاخرى او الواقع الآخر •

واذا انتقلنا من القوافي المطلقة الى المقيدة،[1] فانه ينبغي الاشارة الى ان الشعر الجزائري في الشعر العمودي وان ركز على المطلقة فانه لم يهمل المقيدة •

وقد اتجه اليها بقصائد عددها 210 بنسبة 12،82٪ وبابيات عددها 4035 بنسبة 9،71٪ وبمعدل قدره 19•21 بيتا •

ولا شك ان التوجه مرتفع عما كانت عليه نسبة التوجه في القافية المقيدة ،فقد اكد ابراهيم انيس انها لا تكاد تتجاوز 10٪[2] واذا كانت النسبة مرتفعة عما هو مألوف في الشعر العربي القديم الا ان ورودها عند ابي تمام بنسبة 2٪[3] وعند البحتري 3٪[4] وفي الاشعار التي تضمنتها الاغاني 4،5٪[5] تجعل من هذا الارتفاع ارتفاعا ملحوظا الى درجة كبيرة مما يوحي بان الشعر العربي في العصر الحديث يهتم بالمقيدة أكثر من العصور السابقة ،ويؤكد ذلك ان نسبتها عند أحمد شوقي بلغت 15،5٪[6] وبلغت عند الشابي 40٪[7]

وبمقارنة نسبة ورودها في القديم والحديث فاننا يمكن ان نقول ان نسبتها في الشعر الجزائري ،وان كانت اكثر من نسبتها في القديم الا انها لم ترتفع كما ارتفعت عند كل من شوقي والشابي ،مما يؤكد ماقد ذهبنا اليه من قبل حين أشرنا الى ان الشعر الجزائري ميال الى

(1) سميت قصيدة عند الشنتريني لان الروي " ممنوع من الحركة كامتناع المقيد من التصرف" • المعيار في اوزان الاشعار،ص 101 ،أما سبب التقيد كما يرى ابو يعلى التنوخي" فانه لتمام الوزن" ،انظر كتاب القوافي ،ص112 •

(2) موسيقى الشعر،ص260 و أيضا ، ص281 •

(3) الشاعرية العربية،ص 172 •

(4) المصدر نفسه ،ص 172 •

(5) المصدر نفسه ،ص 172 •

(6) خصائص الاسلوب في الشوقيات ،ص39 •

(7) المصدر نفسه ص ٤٠ نقلا عن مصالح صالح ،الشكل في شعر ابي القاسم الشابي ،مجلة فكر وفن عدد 29 سنة 1977،ص72

التقليد ،ولكنه في ميله الى الاتباع لا ينسى هويته الخاصة .

ولا شك ان الشعر الجزائري في الشعر العمودي حين يميل الى القافية المقيدة نهذه النسبة فانه لا يعني انه يتحلل من الاعراب كما هو الحال عند الشابي مثلا ،ولكنه يسعى الى تمييز نفسه عن غيره .

واذا انتقلنا الى توزعها على الاصوات فاننا سنرى انها توزعت كما يلي :

الحيز	التوجه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الحنكي	87	٪41،42	2081	٪51،57	23.91
الاسناني	51	٪24،28	709	٪17،57	13.9
الشفوي	41	٪19،52	786	٪19،47	19.17
الحلقي	31	٪14،67	459	٪11،37	14.8

واول ما يلاحظ ان الاصوات تتبادل موقعها في القوافي ،ولا تكاد تستقر على مرتبة معينة ،وان الحلقي عاد من جديد الى مؤخرة الترتيب كما كان في المضموم والمفتوح ،وان الشفوي قد جاء في الثالثة كما كان ايضا في المكسور والمفتوح .

والملاحظة الثانية ان النسب متفاوتة بين التوجه والكثافة على عكس ما سبق باستثناء النسبتين في الحيز الشفوي ،حيث كادتا ان تتماثلا ،وان الفرق بين الحيز الاول والثاني كبير الى حد لا يمكن اغفاله سواء في التوجه او في الكثافة ،أما معدل القصيدة فقد اختلف في الترتيب عن التوجه والكثافة ، ويتصل بالتفاوت بين النسب . ان نسبة الكثافة في الشفوي كانت أعلى منها في الاسناني ،فتبادل الحيزان مكانتهما في الكثافة فارتفع الشفوي الى الثانية وهبط الاسناني الى الثالثة ،بينما بقي الترتيب كما هو في التوجه والكثافة في الحيزين الباقيين .

اما اذا نظرنا الى ثراء القافية فان الانطلاق من ان المقيد ينقسم ثلاثة أضرب (1) ،يتكون فيها الشكل الاول البسيط من الروي منفردا ،والثاني المتوسط من الروي المردوف ،والثالث الثري من الروي حين يسبقه التأسيس .

(1) كتاب القوافي ،ص 112 .

وقد توزعت المقيدة على الاشكال الثلاثة كما يلي :

الشكل	التوجه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
البسيط	86	٪40،95	1890	٪46،84	21٫97
المتوسط	102	٪48،57	1635	٪40،52	16٫02
النثري	22	٪10،47	510	٪12،63	23٫18

وواضح ان التوجه قد تركز على المتوسطة ثم البسيطة ،وفي الدرجة الثالثة على النثرية ،وهو توجه منسجم مع التوجه العام الى القوافي متوسطة الثراء ،ولا شك انه حين يوثر في المقيدة الشكلين الاولين فان ذلك يعني انه يفضل عدم الاخلال بالمعنى لحساب الشكل ،وانه يوثر من ناحية أخرى الطبع على التصنع.

واذا كانت نسبة التوجه الى المتوسط مرتفعة فانها لم تستقر على ارتفاعها في الكثافة فقد هبطت الى المرتبة الثانية ،وصعدت القافية البسيطة الى الاولى . اما النثرية فقد ظلت في درجتها الثالثة التي كانت عليها في التوجه .

وبالنظر الى معدل القصيدة فاننا نلاحظ ارتفاع معدل النثرية وهبوط معدل المتوسطة مما يوحي بانه كلما كان التوجه مرتفعا انخفض المعدل ،وكلما كان منخفضا ارتفع المعدل ،وهي ملاحظة وان كانت جديرة بالنظر الا أنها لا تستوفي الشروط التي تجعل منها قاعدة عامة بدليل الاختلاف في نسبة الكثافة التي تؤكد انه كلما قل التوجه قلت معه الكثافة ،ولا تؤكد في المقابل انه كلما ارتفع الاتجاه ارتفعت الكثافة .

2 ـ القوافي المتعددة .

2 ـ 1 نسبة شيوعها

واذا كان الشعر العمودي قد ضغط في توجهه الى القوافي على الموحدة فان ذلك لا يعني انه أهمل المتعددة ،ولم يلجأ اليها ،والحق انه قد توجه اليها بنسبة ملفتة للنظر .

فقد توجه اليها في 423 قصيدة ،بنسبة 20،52 ٪ وبأبيات عددها 12828 بنسبة 23،58 ٪ ،وبمعدل قدره 30.52 بيتا في القصيدة الواحدة .

ومن الواضح ان نسبة التوجه الى المتعددة مرتفعة بالقياس الى ما هو مألوف ،فالمتعددة في الشعر القديم قليلة ونادرة (1) ،ويقول ابن رشيق انه لم ير" متقدما حاذقا صنع منها شيئا (2) بل انه ذهب الى ان التعدد دليل " على عجز الشاعر وقلة قوافيه وضيق عطنه " (3) واذا كان التوجه الى المتعددة في القديم متواضعا فان ذلك يرجع الى مفهوم الشعر عند القدماء الذي لا يرى فيه الا الانتظام في الروي ،يقول ابن خلدون في تعريفه للشعر انه الكلام " المفصل باجزاء متفقة في الوزن والروي " (4) وبديهي ان الاتفاق في الروي معناه الالتزام فيه بحرف واحد لا يتغير من اول القصيدة الى آخرها . ويمكن ان يرجع ايضا الى حاجة السامع الى الاستمرار في الطريق الذي سار عليه من اول القصيدة ،ويتمثل ذلك في المتعة الموسيقية التي تحدث عن طريق الانتظام في القافية " (5) .

واذا كانت النسبة المرتفعة ملفتة للنظر فان ارتفاع معدل القصيدة ايضا يجذب الانتباه ومما يلاحظ فيه انه اعلى من معدل القصيدة العام ،ومن معدل القصيدة في القافية الموحدة ،وان هذا الارتفاع يصل الى نحو من أربعة أبيات . ولا شك ان هذه الزيادة في المعدل لا تعود الى

---

(1) يقول احمد بدوي انه لم يعثر على القوافي المتعددة الا على انموذجين فقط ،احدهما لابي نواس وثانيهما للباقلاني ،نقلا عن بناء القصيدة في النقد العربي القديم ،ص 181 .

(2) ابن رشيق أبو علي الحسن ،العمدة في صناعة الشعر ونقده ،تحقيق محي الدين عبد الحميد الطبعة الثالثة ،مطبعة السعادة ،القاهرة 1963 ،الجزء الاول ،ص 134 .

(3) المصدر نفسه ،ص 134 .

(4) ابن خلدون عبد الرحمن ،المقدمة ،تحقيق الدكتور علي عبد الواحد وافي ،مطبعة لجنة البيان العربي ،القاهرة 1960 ،ص 1295 .

(5) العقاد عباس محمود ، يسألونك ،منشورات المكتبة العصرية صيدا بيروت 1981 ،ص 88 90 .

التعدد الذي يمنع القوافي من التكلف والقلق ،وانما تعود الى نوعية القصائد التي توجه اليها الشعر العمودي ،فقد توجه الى القطع في 221 قصيدة ،ولم يتوجه الى القصائد الطويلة التي تزيد عن خمسين بيتا الا في 233 قصيدة وبابيات عددها 16096 وبمعدل قدره 69٠08 بيتا ،وهو معدل مناسب لا يضطر الشاعر معه الى التعسف في القوافي على حساب العناصر الاخرى وخاصة ان "العربية واسعة جدا ،وبنيتها تساعد على كثرة القوافي "(1).

2 - 2 التوجه الى الشكل المنتظم

واذا كانت نسبة التوجه في المتعددة مرتفعة فان التوجه لم ينتظم في شكل واحد ،وانما أخذ شكلين احدهما منتظم وثانيهما غير منتظم ،وفي المنتظم الذي التزم فيه الشاعر بتغيير الروي كل عدد معين من الابيات جاءت 242 قصيدة بنسبة 21،7 ٪ وبابيات عددها 6791 بنسبة 12،93 ٪ وبمعدل قدره 28٠06 بيتا ،اما غير المنتظم فقد ورد في 181 قصيدة بنسبة 42،78 ٪ وبابيات عددها 6037 بنسبة 47،06 ٪ وبمعدل قدره 33٠35 بيتا في القصيدة الواحدة.

وواضح ان غير المنتظم قد ورد بنسبة مرتفعة في كل من النفس والاتجاه والمعدل ،وانها في كل من الاتجاه والنفس اعلى بكثير منها في معدل القصيدة ،ولا شك ان ارتفاع النسبة راجع الى رغبة الشاعر الجزائري في الخروج قليلا عما هو مالوف للتميز عن غيره من الاشعار ،وربما كان راجعا الى الاخطاء المطبعية ،فقد وجدت قصائد غير قليلة تكاد تكون منتظمة لولا سقوط بيت واحد ،واذا كان هذا السقوط قد ادى في بعض الاحيان ان يتحول المنتظم الى غير منتظم فان ذلك صار واقعا ،لا ينفي الظاهرة بقدر ما يثبتها خاصة وان الخطأ قد تكرر في الطبعات غير الاولى ،وان عدد القصائد لا يمنع من التأكيد على ارتفاع نسبة غير المنتظم.

واذا كانت نسبة غير المنتظم مرتفعة الا ان ذلك لا يمنع من ان التوجه الى المنتظم كان اعلى بنسبة غير قليلة ،وقد توزع المنتظم على ثلاثة عشر شكلا من أشكال القافية.

---

(1) المجذوب عبد الله الطيب ،المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها ،مطبعة البابي الحلبي ،القاهرة 1955 ،الجزء الاول ،ص 7.

القافية	التوجه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
المزدوج	21	٪8،67	707	٪10،41	33٠66
الدوبيت	68	٪28،09	1383	٪20،36	20٠33
المثلثة	17	٪7،02	264	٪3،88	52٠52
المربعة	52	٪21،48	1556	٪22،91	29٠92
المخمسة	39	٪16،11	1053	٪15،50	27
المسدسة	17	٪7،02	630	٪9،27	37٠05
المسبعة	10	٪4،13	517	٪7،61	51٠7
المثمنة	6	٪2،47	176	٪2،59	29٠33
المتسعة	2	٪0،82	63	٪0،92	31٠5
المعشرة	5	٪2،06	220	٪3،23	44
الاحدى عشرية	1	٪0،41	22	٪0،32	22
الاثني عشرية	2	٪0،82	132	٪1،94	66
التسعة عشر	1	٪0،41	38	٪0،55	38
المرسلة	1	٪0،41	30	٪0،44	30

وواضح ان الدوبيت يستولي على الاهتمام في التوجه ، ويليه المربع ، وانهما يتبادلان الترتيب في التوجه ، بينما تجيء الاثني عشرية في المرتبة الاولى في المعدل ويليها العشرية ثم التسعة عشرية ، ثم المسدسة ، ثم المزدوجة ثم المتسعة . ويتضح مما سبق ان التوجه والكثافة متقاربان ان لم يكونا متكافئين ، بينما تختلف الامور في معدل القصيدة من دون منطق معقول .

واذا توزعت على البحور كما يلي :

البحــر	التوجـــــه		الكثافـــــة		المعـدل
	القصائــد	النسبــة	الابيــات	النسبــة	
الطويل	2	%0،82	46	%0،67	23
البسيط	13	%5،37	295	%4،34	22٠69
الوافر	11	%4،54	470	%6،92	42٠72
الكامل	28	%11،57	1104	%16،25	39٠42
الرجز	27	%11،15	911	%13،41	33٠74
الرمل	76	%31،4	1572	%23،14	20٠68
السريع	7	%2،89	190	%2،79	27٠14
الخفيف	28	%11،57	1096	%16،13	39٠14
المجتث	8	%3،3	162	%2،38	20٠25
المتقارب	38	%15،7	854	%12،57	22٠47
المتدارك	4	%1،65	91	%1،34	22٠75
	242		6791		

واذا كان من الملاحظ ان الرمل يجيء في المرتبة الاولى في كل من التوجه والكثافـــة فان المتقارب الذي يحتل في التوجه المرتبة الثانية يتأخر عنها في الكثافة ،ويحل محله الخفيف مما ينبئ عن ان الترتيب لا يخضع باستمرار لمنطق معين وواضح ،وانما يخضع كما هي العادة لاختيار الشاعر الذاتي ٠

واذا كان المتقارب في التوجه يحتل المرتبة الثانية ،فان الفرق في النسبة بينه وبين الرمل كبير،والفرق ايضا كبير بين كل من الرمل والخفيف في الكثافة ،بينما كانت النسب الاخرى متقاربة على الغالب ٠

والملفت للنظر ان معدل القصيدة يقلب الاوضاع مرة أخرى ،فالرمل يتاخر حتى انه يرد في المرتبة ما قبل الاخيرة ،والطويل الذي كان يحتل الرتبة الاخيرة في التوجه والكثافـــة يرتفع فجأة في المعدل الى الرتبة الخامسة ،ويصعد الوافر كي يحتل الرتبة الاولى ،ويجـــيء

الكامل في الرتبة الثانية والخفيف في الثالثة •

واذا انتقلنا الى اشكال القافية وتوزعها على البحور فان اول ما يلفت النظر ان القافية المرسلة قد وردت في الطويل مرة واحدة بثلاثين بيتا ، وان المشطر قد وردت هي الاخرى مرة واحدة في الخفيف باربعة وعشرين بيتا ،ويشبههما في ذلك الاحدى عشرية والاثنى عشرية حيث وردت كل منهما مرة واحدة ،فقد وردت الاحدى عشرية في الخفيف باثنين وعشرين بيتا ووردت التسعة عشرية في البسيط بثمانية وثلاثين بيتا •

واذا كانت الاشكال السابقة قد وردت مرة واحدة فان هناك أشكالا اخرى كان تواترها ضعيفا ،بحيث لم يزد التوجه اليها عن قصيدتين اثنتين ،فقد وردت التساعية في الكامل بسبعة عشرية بيتا ،ووردت مرة ثانية في الرمل بستة وثلاثين بيتا ،اما الاثنى عشرية فقد وردت في قصيدتين على الكامل باثنين وثلاثين ومائة بيت •

اما المزدوج فقد توزع كالتالي :

البحر	الاتجاه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الرجز	16	%80	582	%85،21	36•37
الكامل	2	%10	73	%10،68	36•5
المتقارب	1	%5	16	%2،34	16
الخفيف	1	%5	12	%1،75	11

ومن الملاحظ ان التركيز في المزدوج قد وقع في الرجز ،وانه لم يكد يقع في غيره من البحور الا بنسبة ضئيلة ،وان الكثافة في الرجز كانت اعلى منها في غيره من البحور ،وربما يرجع السبب في ذلك الى طبيعة الرجز المضطربة • ولعل هذا ما يفسر انخفاض الترتيب في معدل القصيدة •

وقد توزع الدوبيت على عشرة ابحر كما يلـــي :

البحـــر	التوجـــــه		الكثافـــــة		المعـــدل
	القصائـــد	النسبـــة	الابيـــات	النسبـــة	
الرمـــل	37	%54،41	626	%45،26	16.91
المتقارب	15	%22،05	269	%19،45	17.93
الرجز	4	%5،88	114	%8،24	28.5
الخفيف	3	%4،41	210	%15،18	70
الوافر	2	%2،94	72	%5،2	36
البسيط	2	%2،94	32	%2،31	16
السريع	2	%2،94	26	%1،87	13
الطويل	1	%1،47	16	%1،15	16
المجتث	1	%1،47	10	%0،72	10
الكامل	1	%1،47	8	%0،57	8

والملاحظة الاولى ان التوجه في الدوبيت كان الى الرمل بنسبة مرتفعة في الاتجاه والكثافة ، وان المتقارب متوسط في الاتجاه أيضا والكثافة . ولكن الملفت للنظر ان معدل القصيدة في الخفيف مرتفع الى حد انه ضعف المعدل الثاني الذي يليه وهو معدل الوافر.

وقد توزع المثلث على ستة ابحر كما يلـــي :

البحـــر	التوجـــــه		الكثافـــــة		المعـــدل
	القصائـــد	النسبـــة	الابيـــات	النسبـــة	
الرمـــل	7	%41،17	135	%51،13	19.28
المتقارب	4	%23،52	42	%15،9	10.5
الرجـــز	2	%11،76	48	%18،18	24
الكامل	2	%11،76	18	%6،81	9
البسيط	1	%5،88	15	%5،68	15
الوافـــر	1	%5،88	6	%2،72	6

وواضح ان التوجه الى الرمل يشغل الاهتمام أكثر من غيره من البحور في التوجه والكثافة وان المتقارب يليه في التوجه ، ولكنه يتنازل عن المرتبة الثانية في الكثافة الى الرجز، وان الرجز في معدل القصيدة يسبق الرمل ،بينما كان التوجه في البحور الاخرى عاديا • ومما يلاحظ الاختلاف في البحر الواحد بين التوجه والكثافة ما عدا في البسيط ،حيث تقاربت النسبتان اما في غيره من البحور فان هناك فرقا غير قليل بين نسبة التوجه ونسبة الكثافة ، فبينما زادت الكثافة عن التوجه في الرجز والرمل نقصت عنه في البحور الاخرى ،مما يدل من جديد على ان الواقع الشعري لا يخضع لقاعدة مطردة بقدر ما يخضع للاختيارات الذاتية •

وتوزع المربع على عشرة بحور كما يلي :

البحر	التوجه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الرمل	15	٪28،84	314	٪20،17	20•93
الخفيف	7	٪13،46	220	٪14،13	31•42
الوافر	6	٪11،53	290	٪18،63	48•33
السريع	5	٪9،61	164	٪10،53	32•8
المتقارب	5	٪9،61	152	٪9،76	30•4
البسيط	5	٪9،61	128	٪8،22	25•6
الكامل	3	٪5،76	120	٪7،71	40
المجتث	3	٪5،76	68	٪4،37	22•66
الرجز	2	٪3،84	72	٪4،62	36
المتدارك	1	٪1،92	28	٪1،79	28

ومن الواضح ان الرمل يجيء مرة اخرى في مقدمة البحور في كل من التوجه والكثافة ثم يتوسط التوجه في البحور الخمسة التالية ،ويقل في البحور الاربعة الاخيرة ،ولكن الفرق بين نسبتي التوجه والكثافة في كل من الرمل والوافر يلفت النظر،ففي الرمل كانت نسبة التوجه أعلى من نسبة الكثافة ،وفي الوافر حدث العكس ،ارتفعت نسبة الكثافة على نسبة التوجه •

وفي معدل القصيدة نلاحظ اول ما نلاحظ ارتفاع المعدل العام من جهة ، وارتفاع معدل الوافر عن غيره من البحور بفرق واضح • ويلاحظ ايضا ان الرمل في معدل القصيدة يحتل المرتبة الاخيرة باقل من نصف معدل الوافر•

وتوزع المخمس على ثمانية بحور كما يلـــي :

البحر	التوجه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الرمل	12	٪30،76	302	٪28،67	25•16
الخفيف	9	٪23،07	276	٪26،21	30•66
المتقارب	5	٪12،82	125	٪11،87	25
الكامل	4	٪10،25	100	٪9،49	25
الرجز	3	٪7،69	95	٪9،02	31•66
البسيط	2	٪5،12	45	٪4،27	12•5
المجتث	2	٪5،12	45	٪4،27	12•5
المتدارك	2	٪5،12	45	٪4،27	12•5

ونلاحظ ان الرمل في الكثافة يحتل المرتبة الاولى ، ويليه الخفيف والمتقارب والكامل والرجز والبسيط والمجتث والمتدارك • وان الترتيب نفسه في التوجه ولكنه في معدل القصيدة يجيء الرجز في المرتبة الاولى ، ثم الخفيف ثم الرمل ، والذي يلفت النظر ان ثلاثة بحور قد تشابهت في التوجه وفي الكثافة ايضا ، بينما رأينا في المعدل ان بحرين آخرين هما المتقارب والكامل قد وردا بمعدل واحد ،

وقد توزع المسدس على سبعة بحور كما يلي :

البحر	التوجه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الكامل	6	٪35،29	270	٪42،85	45
المتقارب	3	٪17،64	90	٪14،28	30
الوافر	2	٪11،76	102	٪16،19	51
الرمل	2	٪11،76	78	٪12،38	39
الخفيف	2	٪11،76	54	٪8،57	27
المجتث	1	٪5،88	18	٪2،85	18
المتدارك	1	٪5،88	18	٪2،85	18

واذا كانت الملاحظة الاولى في التوجه ان الكامل هنا يجيء في المرتبة الاولى ،ويليه المتقارب فان البحور الثلاثة التالية : الوافر ،والرمل والخفيف يجيء جميعها في المرتبة الثالثة ،بينما يجيء المجتث والمتدارك في المرتبة السادسة .

والملاحظة الثانية ان هناك اختلافا في الكثافة والتوجه وان الكامل يجيء في الرتبة الاولى بنسبة أعلى من نسبة تواتره ،وان الوافر هو الذي يليه بدلا من المتقارب .

وفي معدل القصيدة يجيء الوافر في المرتبة الاولى ،ويليه الكامل ،بينما يلتقي كل من المجتث والمتدارك في المعدل .

وقد توزع المسبع على خمسة بحور كما يلي :

البحر	التوجه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الكامل	4	٪40	188	٪36،36	47
الخفيف	3	٪30	238	٪46،03	79٫33
الرمل	1	٪10	49	٪9،47	49
البسيط	1	٪10	21	٪4،06	21
المجتث	1	٪10	21	٪4،06	21

والملاحظة في التوجه انه توزع على ثلاث مراتب فقط ،أولها الكامل ثم الخفيف ،وتلي بعد ذلك البحور الثلاثة الاخرى في المرتبة الثالثة • أما في الكثافة فان النسبة في البحرين الاولين مرتفعة ،بينما انخفضت في البحور الاخرى حتى عن نسبة التوجه ،ويلاحظ في معدل القصيدة ان الخفيف ارتفع بدرجة تزيد عن ثلاثة أضعاف المعدل العام ،ويليه الرمل ثم الكامل ،بينما يبقى كل من المجتث والبسيط في آخر الترتيب •

وتوزع المثمن على أربعة بحور كما يلـي :

البحر	الاتجاه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
المتقارب	3	٪50	80	٪45،45	26•66
الكامل	1	٪16،66	48	٪27،27	48
الرمل	1	٪16،66	32	٪18،18	32
البسيط	1	٪16،66	16	٪9،09	16

والواضح انه بينما اتخذ التوجه شكلين تفرد فيهما المتقارب بالمرتبة الاولى فقد اتخذت النسبة أربع درجات ،وشاركها في ذلك المعدل ،وقد جاء المتقارب في الكثافة على رأس الترتيب ،ثم تلاه الكامل والرمل والبسيط • أما في المعدل فقد جاء الكامل في المرتبة الاولى وتلاه الرمل ،بينما جاء المتقارب في الثالثة •

وتوزع المعشر على ثلاثة أبحر مثلما يأتي :

البحر	الاتجاه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الكامل	2	٪40	120	٪54،54	60
المتقارب	2	٪40	80	٪36،36	40
الخفيف	1	٪20	20	٪9،09	20

ويلاحظ ان الكامل والمتقارب قد جاءا في التوجه على رأس القائمة ،وان الكامل في الكثافة والمعدل قد احتل المرتبة الاولى ،بينما احتل فيهما المتقارب المرتبة الثانية وظل الخفيف يحتل في كل من الكثافة والمعدل المرتبة الاخيرة .

واذا كانت القافية المتعددة قد اتخذت أربعة عشر شكلا فان بعضا من هذه الاشكال كالمثلث والمربع والمخمس والمسدس والمثمن قد اتخذ كل شكل منها صورتين أولاهما بسيطة تبقى فيها القافية كل ثلاثة أبيات ،أو كل اربعة او خمسة او ستة او ثمانية ،وثانيتهما مركبة تشبه المشطر " تتكرر فيه قافيتان أو أكثر بعد كل عدد معين من الاشطر" (1).

وفي الثلاثي نجد ثلاثة أشكال ،أولها في قصيدة رمضان حمود " فحياة العز بالعلم اليقين" (2).

أ ________	ب ________
أ ________	ب ________
أ ________	ب ________
ج ________	د ________
ج ________	د ________
أ ________	ب ________

ونلاحظ أن الابيات الثلاثة الاولى عبارة عن لازمة ونفحة معا ،بدليل أن اللازمة :

أ ________	ب ________

تعود بعد كل بيتين عروضهما بقافية واحدة ،وضربهما بقافية مخالفة لقافية العروض .

أما في قصيدة عاد القطار (3) لجوادي :

أ ________	ب ________
أ ________	ب ________

---

(1) القافية والأصوات اللغوية ،ص192 .

(2) رمضان حمود ،ص171 .

(3) أغاني الزمن الهادي ،ص37 .

أ ________	ب ________
ج ________	د ________
ج ________	د ________
هـ ________	ب ________
و ________	ز ________
و ________	ز ________
ح ________	ب ________

ومن الملاحظة ان هذا الشكل يلتقي مع الشكل الاول في أن اللازمة (ب) تتكرر بعد كل بيتين باستثناء الابيات الثلاثة الاولى ، ولكن الفرق بين الشكلين ان عروض اللازمة يتغير من مرة الى أخرى ، فمرة يكون باء وأخرى يكون سينا وثالثة يكون دالا ، وهكذا .

أما الشكل الثالث فاننا نجده في قصيدة فاشهدوا لمفدي زكريا (1).

أ ________	أ ________
أ ________	أ ________
أ ________	ب ________
ج ________	ج ________
ج ________	ج ________
ج ________	ب

والملاحظة ان الابيات الثلاثة تتكون من خمسة اشطر موحدة القافية ، بينما يختلف الروي في الشطر السادس ، ثم ينتقل الى خمسة أشطر أخرى موحدة القافية ، ولكن روي الشطر السادس لا يختلف عنها فقط وانما هو تكرار للروي في الشطر السادس في الابيات السابقة .

أما في المربع المزدوج فاننا نجد في مثل قصيدة نشيد بربروس (2) ، وارادة الشعب لشوق القدر (3) شكلا كالتالي :

---

(1) اللهب المقدس ، ص 71 .
(2) اللهب المقدس ، ص 88 .
(3) تحت ظلال الزيتون ، ص 51 .

ـــــــــــ أ	ـــــــــــ ب
ـــــــــــ أ	ـــــــــــ ب
ـــــــــــ أ	ـــــــــــ ب
ـــــــــــ أ	ـــــــــــ ب
ـــــــــــ ج	ـــــــــــ د
ـــــــــــ ج	ـــــــــــ د
ـــــــــــ ج	ـــــــــــ د
ـــــــــــ أ	ـــــــــــ ب

ويلاحظ ان البيتين الاولين من كل الابيات الثلاثة بعروض من قافية معينة وروي معين وضرب له روي مخالف، ثم يتكرر بيت عروضه تشارك قوافي البيتين في الروي، وضربه مشارك لهما ايضا، وتتوالى ثلاثة ابيات أخرى، الاولان منها بعروضين لهما روي واحد، وضربين لهما روي جديد، ثم يتكرر البيت اللازمة ·

ونجد في المربع شكلا آخر كما في قصائد آنشودة أهلاهي (1) وجملة من قصائد أبي الحسن علي بن صالح (2)

ـــــــــــ أ	ـــــــــــ أ
ـــــــــــ أ	ـــــــــــ أ
ـــــــــــ ب	ـــــــــــ ب
ـــــــــــ ب	ـــــــــــ أ
ـــــــــــ ج	ـــــــــــ ج
ـــــــــــ ج	ـــــــــــ أ

ومن الواضح ان البيتين الاولين من أربعة أشطر موحدة القافية، وان الروي يتكرر في ضرب البيت الثاني من البيتين التاليين ·

(1) ألحان من قلبي، ص 65 ·

(2) ذكرى غرة نوفمبر الخالدة، ص 205، هلال ربيع بمولود الشفيع من أحضان حسيبة ص 141، المأساة الاندلسية ص 21، شباب البلاد 33، نشيد الاستقلال 151،

وفي المخمسات نجد عدة أشكال ،منها الشكل التالي في قصيدة " بالفداء تحيا الجزائر"(1) وصوتنا الجبار"(2) :

________ أ ________ أ
________ أ ________ أ
________ ب
________ جـ ________ جـ
________ جـ ________ جـ
________ ب

ومن الواضح ان هذا الشكل يعتمد على أربعة أشطر متحدة الروي ،يعقبها شطر خامس بروي مستقل ،وان روي الشطر الخامس يتكرر في كل خامس شطر .

وفي قصيدة " كبرياء " لشريط(3) نجد شكلا ثانيا :

________ أ
________ أ
________ أ
________ أ
________ أ
________ ب
________ ب
________ ب
________ أ
________ أ

---

(1) أبو الحسن 91 .

(2) أنت ليلاي 81 .

(3) الرماد ،ص 77 .

أ
أ
أ
أ
أ

يلاحظ ان الابيات الخمسة الاولى متحدة الروي ،بينما الابيات الخمسة الثانية تتكون من رويين مختلفين ،وان الروي في البيتين الرابع والخامس من المجموعة الثانية يتفق مع روي الابيات الخمسة الاولى ،ثم في المجموعة الثالثة تتفق الابيات في الروي ،وهو نفس الروي في المجموعة الاولى ،وفي آخر بيتين في المجموعة الثانية .

وفي قصيدة "هلال ربيع"[1] نجد شكلا ثانيا :

أ	ك
ب	ك
ج	ك
د	ك
هـ	ك
و	ل
ز	ل
ح	ل
ط	ل
ي	ك

والملاحظ في هذه القصيدة ان الابيات بعروض غير موحدة الروي ،بينما كان الروي في الضرب يتغير كل خمسة أبيات ،ففي المقدمة يجيء الروي واحدا ،ثم تتلوه أربعة أبيات بروي آخر وبيت بروي يتفق والابيات الخمسة الاولى .

(1) ألحان من قلبي ،ص 71 .

ويشبه هذا الشكل شكل آخر في قصيدة " رباعيات العشق والوفاء " لدحو.[1]

________ أ
________ أ
________ أ
________ أ
________ أ
________ ب
________ ب
________ ب
________ ب
________ أ

ولا يختلف هذا الشكل عن سابقه الا في أنه خال من العروض فالعروض فيه هي الضرب والضرب هو العروض .

أما في قصيدة " بنت الجزائر "[2] فاننا نجد شكلا آخر :

________ أ	________ ب
________ ج	________ د
________ ج	________ د
________ ج	________ د
________ ج	________ د
________ أ	________ ب
________ هـ	________ و
________ هـ	________ و
________ هـ	________ و

(1) تعال ايها الطوفان ، 45 .
(2) اللهب المقدس ، ص93 .

________ هـ ________ و
________ أ ________ ب

ومن الواضح أن البيت الاول بقافيتين مختلفتين عن قوافي الابيات الاربعة التي تتلوه ثم يعود ويتكرر في السادس،ثم تجيء أبيات أربعة أخرى بقافيتين جديدتين يتلوهما بيت بقافيتين كما في البيت الاول ٠

وإذا كان الشكل السابق قد اعتمد على بيت واحد بقافيتين ثابتتين فان هناك شكلاآخر لا يكتفي ببيت واحد وانما يأخذ بيتين ،كما في قصيدة " الامة " لابي الحسن (1):

________ أ ________ أ
________ أ ________ ا
________ ب ________ جـ
________ ب ________ جـ
________ ب ________ جـ
________ أ ________ أ
________ أ ________ ا

وواضح ان البيتين الاولين يتكرران بعد كل ثلاثة ابيات ٠

اما في المسبع فقد اتخذت قصيدة لمن الفارس (2) هذا الشكل :

________ أ ________ أ
________ أ ________ أ
أ أ
________ ب
________ جـ ________ جـ
________ جـ ________ جـ
________ جـ ________ جـ
________ ب

(1) الديوان ،ص29 ٠
(2) أنت ليلاي ص65 ٠

ويلاحظ ان الاشطر الستة موحدة القافية ،وان الشطر السابع بقافية جديدة ومتكررة .

وفي المتسعة لاحظنا شكلا واحدا ،كما في قصيدة " أسفيرا نحو املاك السما"(1)

________ أ	________ أ
________ أ	________ أ
________ أ	________ أ
________ أ	________ أ

________ أ

________ ب	________ ب
________ ب	________ ب
________ ب	________ ب
________ ب	________ ب

________ أ

ومن الواضح ان كل ثمانية أشطر تتحد في الروي ،وان الشطر التاسع يختلف فيه عنها بانه يتكرر بعد كل ثمانية اشطر.

ولا شك انه من الواضح الآن ان التعدد في القوافي لم يأخذ صورة واحدة وانما اختلف فيه من قصيدة الى أخرى ،ومن شاعر الى آخر باستثناء أبي الحسن ،حيث اقتصر في المربعات المزدوجة على صورة واحدة لم يتعداها الى غيرها من الصور.

واذا انتقلنا من الاشكال الى النسب فان اول ما نلاحظه هو ان المربع المزدوج قد وقع في 14 قصيدة ،بنسبة 26،92٪ من مجموع التوجه الى المربع ،وبابيات عددها 348 بنسبة 22،36٪ من مجموع أبيات المربع ،وقد وقع المربع المزدوج في البسيط والوافر والرمل والسريع والمجتث والمتقارب ،وان نسبته في المتقارب بلغت 42،85٪ من مجموع التوجه اليه وبكثافة بلغت 43،67٪ وبمعدل 25.33 بيتا في القصيدة الواحدة .

---

(1) اللهب المقدس ،ص192 .

وقد كان المخمس المزدوج بنسبة 46،38٪ من مجموع التوجه العام الى المخمسات بواقع 15 قصيدة من مجموع 39 قصيدة في المخمسات، وقد بلغت أبياته 343 بيتا بنسبة 57، 32٪ وبمعدل قدره 22٫86 بيتا •

وقد تواتر المسدس المزدوج في ثلاث قصائد بنسبة 64، 17٪، وبابيات عددها 66 بنسبة 47، 10٪، وبمعدل 22 بيتا •

وقد وقع المثمن المزدوج مرة واحدة بنسبة 66، 16٪ وبابيات عددها 32 بيتا بنسبة 18، 18٪ •

وقد وقع المتسع في قصيدة واحدة بنسبة 50٪، وبابيات عددها 36 بيتا بنسبة 14، 57٪ •

ومن الواضح في تواتر المزدوجات انه لا توجد قاعدة مطردة بقدر ما توجد اختيارات ذاتية متفاوتة من شاعر الى آخر •

2 - 3 التوجه الى الاشكال غير المنتظمة

واذا نظرنا في النهاية الى القوافي غير المنتظمة فاننا سنلاحظ انها توزعت على عشرة بحور كما يلي :

البحر	الاتجاه		الكثافة		المعدل
	القصائد	النسبة	الابيات	النسبة	
الرمل	67	٪37،01	648	٪10،73	9٫67
المتقارب	40	٪22،09	1533	25٫39	38٫32
الكامل	26	٪14،36	989	٪16،38	38،03
الخفيف	20	٪11،04	1021	٪16،91	51٫05
البسيط	9	٪4،97	409	٪6،77	45٫44
الوافر	7	٪3،86	220	٪3،64	31٫42
الرجز	6	٪3،31	105	٪1،73	17٫5
الطويل	3	٪1،65	66	٪1،09	22

المتدارك	2	%1،10	38	%0،62	19
السريع	1	%0،55	8	%0،13	8

ومن الواضح انّ الرمل في التوجه يحظى بالمرتبة الاولى ،ويليه المتقارب ثم الكامل والخفيف وان الرمل يتأخر في الكثافة عن المتقارب والكامل والخفيف ليحتل الرتبة الرابعة ،بينما في المعدل فان الخفيف يصعد ليحتل الرتبة الاولى ،ويليه البسيط ،بينما يتقهقر الرمل الى المرتبة ما قبل الاخيرة .

ويمكن مما سبق تأكيد ما ذهبنا اليه في القوافي المنتظمة وهو ان نسبة التوجه لا تتناسب مع نسبة الكثافة الا في احيان نادرة وقليلة ،وانه اذا تناسبتا فان معدل القصيدة يقلب الاوضاع وبذلك فان الخضوع الى قاعدة عامة أمر غير وارد .

الباب الثاني
الشعر الحر

الفصل الأول: الأوزان
الفصل الثاني: القوافي

1 ـ السمات العامـــــة ٠

1 : 1 تواتر البحور٠

أشرنا في الفصل الاول ان القصيدة الجزائرية وهي تركز على الشعر العمودي لم تنس ان تتوجه الى الشعر الحر في فترة قصيرة بنسبة تقترب من ثلث التوجه العام وقد لاحظنا أن ارتفاع نسبة التوجه الى الحر، تعني أنه في الواقع قد صار حقيقة ملموسة لا تستقيم دراسة الشعر الجزائري من دون البحث فيها ٠

وفيما يتعلق بالاوزان فان أول ما يلفت النظر ان المتقارب يحتل الرتبة الاولى بواقع 190 قصيدة بنسبة 23،77٪ (1) ويليه مباشرة الرمل بقصائد عددها 185 ونسبة 23،15٪ (2) ثم الرجز بقصائد جملتها 163 بنسبة 20،4٪، ثم المتدارك باثنتين وثمانين قصيدة بنسبة 10،26٪ (3) ثم الكامل بتسع وسبعين قصيدة بنسبة 9،88٪ ثم المتعددة (4) بثلاث وسبعين قصيدة بنسبة 9،13٪ ثم الوافر بثلاث وعشرين قصيدة بنسبة 2،87٪، وأخيرا الهزج باربع قصائد بنسبة 0،5٪ (5) .

1 : 2 اتجاها الشعر الحر٠

ويلاحظ ان الشعر الجزائري الحر قد سار في اتجاهين رئيسيين جمع أولهما في القصيدة الواحدة أوزانا متعددة، بينما اكتفى الثاني بوزن واحد، وقد وردت في الاتجاه الاول 73 قصيدة، بنسبة 9،13٪ من مجموع التوجه الى الشعر الحر، أما في الثاني فقد بلغت القصائد 726 قصيدة، بنسبة 90،86٪ ٠

---

(1) يرى محمد ناصر ان الرجز هو الذي يحتل الرتبة الاولى بنسبة 19،75٪ انظر الشعر الجزائري الحديث، ص 272، الجدول، ويرجع السبب في اختلاف الترتيب والنسبة ان ناصر قد اعتمد على عشرة دواوين فقط لثمانية شعراء، بينما تناولت أعمال ثلاثة وأربعين شاعرا ٠

(2) يرى شلتاغ عبود شراد ان الرمل أكثر شيوعا من غيره، انظر حركة الشعر الحر في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر 1985 ص 145، وربما يرجع السبب في الاختلاف بيننا انه تناول المرحلة الاولى من الشعر الحر بينما تناولت كل الشعر حتى سنة 1985 ٠

(3) يرى ناصر ص 265 ان نسبته 4،84٪، وفي الجدول ص 272 يقول أنها 3،47٪ ٠

(4) هي التي جمعت بين العمودي والحر أو التي جمعت في القصيدة الواحدة بين تفعيلتين أو أكثر ٠

(5) يرى ناصر ص 265 ان نسبته 5،28٪، وفي جدول ص 272 يقول أنها 27،94٪ ٠

واذا كان الاتجاه الثاني يستقطب الاهتمام بنسبة عالية ،فان ارتفاع نسبة الاتجاه الاول تلفت النظر ،وخاصة اذا رأينا انها أعلى من نسبة التوجه الى بعض البحور العمودية كالهزج والمتدارك والمديد وغيرها ،وانها اعلى من نسبة التوجه الى بعض البحور الحرة كما سنرى بعد قليل .

والظاهرة الملفتة للنظر في الاتجاه الاول انه يتضمن تيارين : أولهما يمزج بين العمودي والحر ،وثانيهما يكتفي بالحر الخالص ،وقد ورد في التيار الاول 18 قصيدة بنسبة 65 ،24 ٪ من مجموع التوجه الى الحر ،وفي الثاني كانت القصائد 55 بنسبة 34 ،75 ٪ .

ولا شك ان ارتفاع نسبة التوجه الى الحر الخالص لم تمنع نسبة التوجه الى الجمع بين العمودي والحر من الارتفاع الى حد يفوق ارتفاع نسبة التوجه الى كثير من البحور في العمودي وفي الحر ايضا ، مما يجعل من الابتداء به مدخلا اوليا الى اوزان الشعر الحر .

والنقطة الاولى التي يمكن الانطلاق منها ان المزج بين العمودي والحر ليس ظاهرة مقتصرة على الشعر الجزائري دون غيره من الاشعار ،وانما هو ظاهرة عامة يمكن ان يلتمسها الباحث في مختلف القصائد العربية الحديثة ،فالباحث يمكن ان يقف عليها عند السياب العراقي في مثل قصيدته بور سعيد(1) ،وعند صلاح عبد الصبور المصري في قصيدته " مذكرات الملك عجيب بن الخصيب " (2) ،وعند محمود درويش الفلسطيني في قصيدته " عاد في كفن " (3) ،وعند نزار قباني السوري في قصيدته " جسمك خارطتي " (4) وغيرهم من الشعراء العرب في مختلف الامصار .

ولا شك ان الجمع بين العمودي والحر نابع من الحاجة الى تعديد الايقاعات في القصيدة الواحدة ،وذلك عندما تتعدد الخيوط في المضمون وتتداخل الى حد يتطلب

---

(1) السياب بدر شاكر : الديوان ،دار العودة ،بيروت 1971 ،المجلد الاول ص 492 .
(2) عبد الصبور صلاح : الديوان ،دار العودة ،بيروت 1983 ،الطبعة 4 ،ص 253 .
(3) درويش محمود : الديوان ،دار العودة ،بيروت 1983 ،الطبعة 10 ،ص 18 .
(4) قباني نزار ،أشعار خارجة على القانون ،منشورات نزار قباني ،بيروت 1972 ص 37 .

معه كل خيط نوعا من الايقاع الذي يتباين مع الايقاع الذي يتطلبه الخيط الاخر فالحركات النفسية المتفاوتة في التجربة الشعرية تستدعي التعدد على مستوى الاوزان وان هذه الحركات النفسية المتفاوتة حين تتخذ شكل الصراع فانها تقترب من البناء الدرامي ، حيث تتصارع الشخصيات ، ويرى علي عشري زايد " أن تجربة الشاعر الجديدة ازدادت تعقيدا وتشابكا ، فتعددت وسائله للتعبير عن هذه التجربة "(1) فكان الجمع بين الحر والعمودي احدى هذه الوسائل .

ولعل من الضروري لفت النظر الى أمرين : اولهما ان الجمع بين العمودي والحر لا يساعد على انتظام الحس الموسيقي في القصيدة بقدر ما يفتته الى حد البلبلة ، فالانتقال من العمودي الى الحر ، مهما كانت النقلة الشعورية ، مربك ، خاصة حين يتعدد هذا الانتقال ، والحق ان تبرير المزج بين العمودي والحر غير مقنع على الاقل بالنسبة للباحث ، وذلك لان الشعر انتظام ومعاودة للنظام ، وليس مجرد انتقال ، لا ينتظمه الا المضمون او النقلة الشعورية ، كما يريده الشاعر ، واذا كان الجمع بين العمودي والحر تنويعا على العزف فان هذا التنويع ينبغي ان ينتظمه حس موسيقي منتظم ، ولا يعتقد الباحث ان الخروج على الانتظام في العمودي تكفي فيه الرغبة ، وانما يجب فيه خلق انتظام جديد يمكن ان يساعد على تجدد الشعر الحر في الشعر العربي والاستمرار فيه قبل ان ينتهي كما انتهت الموشحات .

والامر الثاني ان الجمع بين العمودي والحر يتضمن الاعتراف بقدرة العمودي على الاستجابة للمضامين الجديدة ، وهو اعتراف يتناقض مع خروج الشعر الحر عن الاطار العمودي بسبب عجز الاطار العمودي عن استيعاب المضامين الجديدة ، ولا شك ان الجمع بين العمودي والحر لا يخدم قضية الشعر الحر بقدر ما يسيء اليها على الاقل من ناحية ضرورة الانسجام بين التنظير والواقع الشعري .

ومن الطبيعي ان أشير قبل ان تتبادر للذهن أمور متباعدة الى ان ما ذهبت اليه لا يعدو ان يكون وجهة نظر تهدف الى الحرص على الموسيقى في القصيدة ، حتى لا تغيب

---

(1) زايد علي عشري ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة (؟) القاهرة 1978 ، ص 185 وما بعدها ، ص 200 وما بعدها ، ص 212 ، نقلا عن النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، ص 63 .

في الاضطراب بسبب أو بآخر فتتحول القصيدة الى نثر، ولا شك ان وجهة النظر وهي تطرح أفقها لا تنغلق على نفسها وانما تنفتح للمنطق، فاذا ثبت بمنطق معقول، نظر آخر فانها وان لم تقبله تحترم فيه ما يتطلبه الرأي الآخر من الاحترام.

واذا كان الجمع بين العمودي والحر ظاهرة عامة في هذه المرحلة، فان التوجه اليه في الشعر الجزائري المعاصر قد تباين من شاعر الى آخر. فقد توجه اليه عشرة شعراء من مجموع ثلاثة وأربعين شاعرا توجهوا الى الشعر الحر بنسبة 25،23٪، واذا كانت النسبة مرتفعة فان التوجه اليه اختلفت نسبته من شاعر الى شاعر. فقد كانت نسبته عند محمد الاخضر عبد القادر السائحي 51،8٪ (1)، وميهوبي 39،17٪ وباشوات 88،5٪ وخمار 12،5٪، وعاشوري 43،2٪، وجوادي 56،2٪، والازهر عطية 26،5٪، والعربي دحو 33،8٪، ورمضان حمود 100٪، والاخضر فلوس 11،11٪.

ومن الواضح ان التفاوت في النسب قد اتخذ طرفي نقيض، فبينما كانت نسبته عند عاشوري وجوادي متواضعة الى حد كبير، فانها عند رمضان حمود مرتفعة الى حد انها استقطبت توجهه الى الحر، بحيث لم تترك لغيره أي نسبة. ولا شك ان التفاوت في النسب لا يخضع لمنطق معين بقدر ما يخضع لاختيار الشاعر، فاذا كان السائحي وميهوبي قد اتفقا في عدد مرات التوجه فان النسبة قد اختلفت وذلك بسبب كم التوجه الى الشعر الحر من ناحية وكم التوجه العام من ناحية أخرى، فقد توجه السائحي الى الجمع بين العمودي والحر في أربع قصائد من مجموع 47 قصيدة حرة، و153 قصيدة في التوجه العام، أما ميهوبي فقد توجه اليه في أربع قصائد ولكن من مجموع 23 قصيدة حرة و 39 قصيدة في الاطار العام، ومن خلال المقارنة نجد ان قلة التوجه الى الحر قد ساهمت في رفع نسبة الجمع بين العمودي والحر عند ميهوبي، بينما كانت كثرة التوجه الى الحر سببا في انخفاض النسبة عند السائحي.

أما اذا نظرنا الى النسبة عند كل من الازهر وجوادي وحمود وغيرهم من الشعراء الذين لم يتجهوا الى الجمع بين العمودي والحر الا في قصيدة واحدة، فان كم التوجه الى

---

(1) ان النسبة هنا مقتصرة على الحر دون العمودي عند الشعراء الذين توجهوا الى الشعرين، وعلى الحر وحده لمن اكتفى بالحر كالازهر عطية.

الحر مرتبط بالتوجه العام ،فالازهرعطية لم يتجه الى العمودي ،ولكن رمضان حمود لم يتجه الى الحر الا في قصيدة واحدة ،بينما اتجهت بقية قصائده الى العمودي فقط.

واذا انتقلنا الى البحور في صورتيهما العمودية والحرة فانه يمكن الملاحظة بان الجمع بين العمودي والحر قد اتخذ شكلين ،اولهما يجمع بين البحر العمودي وتفعيلته في صورتها الحرة كالكامل ،ومتفاعلن ،والرجز ومستفعلن ،وغيرهما من البحور البسيطة التي تتكرر فيها التفعيلة ،أما الثاني فانه يجمع بين بحر عمودي أو اكثر ،وبين تفعيلة أو أكثر من التفاعيل التي لا تدخل في تركيب البحر العمودي كالكامل وفعولن .

وقد ورد الجمع بين البحر وتفعيلته في احدى عشرة قصيدة بنسبة 61،11٪ من مجموع التوجه الى الجمع بين العمودي والحر ،بينما بلغت القصائد التي تمزج بين البحر وتفعيلة أخرى سبع قصائد بنسبة 38،88٪ .

ومن الواضح ان الجمع بين البحر وتفعيلته قد استأثر بالاهتمام أكثر من الجمع بين البحر والتفعيلة غير المتجانسة — وربما يرجع السبب في ذلك الى ان الجمع بين البحر وتفعيلته أقرب الى روح العمودي من الخروج عليه ،خاصة وان اعتماد التفعيلة في صورتها الحرة يساعد على احداث شيء من الانتظام في الحس الموسيقي ،مما يعوض بقية الانتظام في عدد التفاعيل ،وقد اشرنا من قبل الى ان الشعر الجزائري ميال الى الاتباع أكثر من الابتداع في اختيار الاطار العروضي ،وهو حين يؤثر هنا الجمع بين البحر وتفعيلته فانه على الرغم من تطلعه الى الجديد فانه يظل متمسكا بالتقليد .

والباحث في هذه البحور يجد انها خمسة يحتل فيها الرمل الرتبة الاولى بواقع خمس قصائد بنسبة 45،45٪ ،من مجموع التوجه الى الحر وتفعيلته ،ويليه المتقارب بثلاث قصائد نسبتها 27،27٪ ،اما الكامل والرجز والوافر فقد وردت كل منها بقصيدة واحدة ونسبة 9،09٪.

والذي يلفت النظر في تواتر هذه البحور انه مختلف عن التواتر في الشعر العمودي فالكامل الذي كان يحتل الرتبة الاولى صار يتذيل الترتيب مع كل من الرجز والوافر ،وان الرمل الذي كان يجيء في الرتبة الخامسة قد صار على راس الترتيب ،والنقطة الوحيدة

التى يتفق فيها التواتر هنا وهناك ان المتقارب يجيء في المرتبة الثانية .

واذا كان الاختلاف في التواتر هنا وهناك دليلا على ان التوجه الى البحور لا يخضع لمنطق واضح ، وانما يخضع اساسا الى اختيارات الشعراء ، فان استقرار المتقارب في المرتبة الثانية دليل على أهمية هذا البحر من ناحية ، ودليل على أن تقدمه في اطراد ، وانه سيحتل في المستقبل موقعا متميزا . وسنبين بعد قليل كيف انه يحتل في الشعر الحر المرتبة الاولى .

واذا تأملنا الرمل في هذه القصائد ، فان أول ما يلفت الانتباه ان التوجه فيه قد اقتصر في القصائد الخمس على المجزوء ، وانه لم يتطرق ولو مرة واحدة الى التام ، فاتفق بهذا مع العمودي حين ركز على المجزوء دون التام ، واختلف معه ايضا حين اقتصر هنا على المجزوء دون التام . والحق ان الاقتصار هنا على المجزوء منطق مقبول ، فهو أكثر انسجاما مع الاتجاه الى الشعر الحر خاصة وان بعض النقاد يرون ان الشعر الحر مجزوء .(1)

واذا كانت القصائد الخمس قد ركزت على المجزوء فان قصيدة باشوات " حكاية " قد انفردت عنها بتركيزها ، بالاضافة الى المجزوء ، على المشطور ، وهو ما لم يقل به العروضيون والحق انها القصيدة الوحيدة التي اشتملت على هذه الظاهرة ، وان اتكاءها على المشطور كان اكثر من تركيزها على المجزوء .

واذا نظرنا الى كيفية الجمع بين الرمل والحر فان الملاحظة الاولى ان الكيفية لم تتم بصورة واحدة في مختلف القصائد ، فقد ابتدات بعض القصائد بالعمودي وانتهت بالحر وقد ابتدا بعضها الآخر بالحر ثم انتهى بالعمودي ، وان تواتر الحر والعمودي قد توالى في بعض القصائد مرة واحدة ، ولكنه في بعضها الآخر قد تعدد اكثر من مرة . وقد ورد التوالي مرة واحدة في قصيدة الازهر عطية " أغنيات للزمان "(1) فقد ابتدات بالحر في الاستخبار والاغاني الثلاث واختتمت بالعمودي ، اما بقية القصائد فقد تعدد فيها التوالي

---

(1) عطيه الازهر: السفر الى القلب الشركه الوطنيه للنشر والتوزيع الجزائر 19 ص 43 .

وتعددت فيها كيفياته ،فقد ابتدات " حكاية "(1) بالعمودي ثم بالحر ثم تكرر العمودي على شكل مشطور حينا ،وعلى شكل مجزوء حينا آخر،ثم تكرر الحر ،ثم انتهت بالعمودي المجزوء أولا ثم المشطور في النهاية .

وقد ابتدات قصيدة جوادي " اقبضوا الريح "(2) بالعمودي ثم بالحر،ثم بالعمودي وانتهت بالحر،وقد ابتدات قصيدة محمد الاخضر عبد القادر السائحي " تسالني "(3) بالحر ثم العمودي ثم الحر ثم العمودي ثم الحر،اما قصيدته الثانية " هكذا غنى الاوراس"(4) فان التعدد فيها قد اتخذ صبغة جديدة بالاضافة الى تعدد التوالي ،فالمقطع الاول جاء على الحر،والثاني جمع بين العمودي والحر،حيث ابتدا بالحر وانتهى بالحر ايضا ولكنه توسط بينهما العمودي بخمسة ابيات من مجزوء الرمل . وفي المقطع الثالث يجتمع الحر والعمودي بينما اكتفى المقطعان الاخيران بالحر دون العمودي .

واذا كان من الواضح ان اغنية "للزمان " ،و" هكذا غنى الاوراس" ،و" تسالني " قد تكونت من مقاطع متعددة ،مما يدل على الانتقال من العمودي الى الحر مصحوب أساسا بانتقال معنوي معلم بالمقطع،فان " هكذا غنى الاوراس" داخل المقطع الواحد ،وخاصة في الثاني والثالث ،قد عبرت في المقطع الواحد عن حركات نفسية متفاوتة تبدل فيها الموقف الشعوري من حالة الى أخرى .

وتشبه المقطعين الثاني والثالث في قصيدة السائحي قصيدتا باشوا ،جوادي حين تعدد الانتقال من العمودي الى الحر دون علاقة فارقة ،ففي " حكاية " يبدأ الشاعر الحديث عن انكسار القلب والتغلف بالحيرة نتيجة للحكاية ،ثم يبدا الحكاية :

امس كانت (5)

الى آخر الحكاية ،وحين ينتهي منها يتحدث عن موت الوردة ،ويختم قصيدته بحالة شعورية مختلفة

---

(1) زمن الرحيل ،ص 43 .

(2) يوميات متسكع محظوظ ،ص 67 .

(3) ألحان من قلبي ،ص 93 .

(4) اقرأ كتابك ايها العربي ،ص 33 .

(5) زمن الرحيل ،ص 44 .

هكذا ضاعت مني قلبي الكسير (1)

• ومن الواضح ان القصيدة قد تضمنت حركات نفسية متعددة ومتفاوتة، اختلف فيها الموقف الشعوري، وان لم يتعلم برقم أو عنوان •

وفي قصيدة جوادي " اقبضوا الريح " يبتدئ الحديث بالموقف ضد المثل الشعبي الذي أدى به الى الوقوف أمام القاضي، ثم ببيان السبب الذي استدعى هذا الوقوف ثم يتبعه بالنتيجة، وفي النهاية تجيء المطالبة بايصاد الابواب ضد الريح منطقية، ويتأكد هذا الانتقال في الموقف الشعوري حين يعتذر الشاعر عن تقصيره في الارتجال، فتحس أن الموقف قد تغير، ثم يختتم الشاعر قصيدته برفض خبز الذل وعدم القبول بالبقاء في قرار المزبلة •

وواضح ان القصيدة وان كانت تعبر عن حركتين نفسيتين فان الحركة منها قد تضمنت هي الاخرى مستويات متعددة، الامر الذي استلزم الجمع بين العمودي والحر وتكراره، وان الجمع وتكراره وان جاء مفاجئا إلا انه لم يكن صادقا، وذلك لان التفعيلة واحدة في كل من العمودي والحر، ولا شك ان وحدة التفعيلة هي التي حولت الصدفة الى مجرد مفاجأة تتمنطق بشيء من المعقول •

واذا كانت الملاحظة في الرمل ان كيفية التوجه قد اختلفت من شاعر الى آخر، ومن قصيدة الى أخرى عند الشاعر الواحد فان الامر في المتقارب يختلف قليلا •

واول ما يلفت النظر في القصائد التي جمعت بين المتقارب العمودي وفعولن في صورتها الأخيرة ان الابتداء كان بالعمودي في القصائد الثلاث • والحق انه اذا كانت القصائد قد ابتدأت بالعمودي فانها اختلفت في الانتهاء، فبينما انتهت "أغنية من قريتي" (2) و" في انتظار موعد الانسان والارض" (3) بالحر، فان قصيدة " مدينة بلا غد " (4) قد انتهت بالعمودي مثلما ابتدأت به •

والملاحظة الثانية ان القصائد الثلاث قد التجأت الى المقطعية في التعبير عن اختلاف

---

(1) زمن الرحيل، ص 45 •
(2) البحيرة الخضراء، ص 47 •
(3) الحرف الضوء، ص 131 •
(4) تعال ايها الطوفان، ص 26 •

الحركة النفسية ، وان المقطعية قد اتخذت في أغنية " الى قريتي " منطق الترقيم ، بينما اتخذت في القصيدتين الاخريين وضعا ما يشبه النجمة بين المقطع والمقطع.

واذا كانت اغنية الى قريتي وفي انتظار موعد الانسان والارض قد فصلتا بين العمودي والحر في المقطع الواحد ، فان "مدينة بلا غد" قد جمعت بينهما في المقطع الواحد تماما كما هو الحال في قصيدة " هكذا غنى الاوراس" مع التحفظ بان المقطع في مدينة بلا غد لم يتكرر فيه الجمع كما حدث في قصيدة السائحي .

ومن ناحية اخرى فان المتقارب العمودي في "مدينة بلاغد" قد تميز عنه في القصيدتين الثانيتين ، ويتمثل هذا التمايز في ان المتقارب في المقطع الاول كان تاما ، ولكنه في الثاني صار مجزوءا ، اي ان القصيدة في المتقارب قد جمعت بين ما هو تام وما هو مجزوء أيضا فاختلفت بذلك عن الرمل الذي لم يرد الا مجزوءا .

واذا كانت قصيدتا " في انتظار موعد الانسان والارض" و " مدينة بلا غد " قد اختلفتا في الجمع بين الشكلين في المقطع الواحد ، فانهما قد اتفقتا في المأخذ ، فقد كان الانتقال من العمودي الى الحر في مدينة بلاغد انتقالا غير مبرر ، فالحالة الشعورية واحدة في العمودي والحر ، ولا شك ان ثبات الموقف الشعوري يتناقض مع الحاجة الى التعدد وان الحر في المقطع الثالث من " في انتظار موعد الانسان والارض" لا يعد وأن يكون تنويعا على العزف لا اختلافا في الحركة النفسية . ومن هنا فان الباحث لم يجد منطق الجمع بين العمودي والحر مقبولا في هاتين القصيدتين ، مما يمكن القول معه ان الجمع كان متكلفا أكثر منه نتيجة لحاجة موضوعية .

واذا انتقلنا الى الكامل فان الملاحظة الاساسية على قصيدة فلوس" فوضى الانسجام" (1) تتمثل في ان التناوب بين العمودي والحر هو السمة الاساسية ، فالقصيدة تبدأ بالحر ثم العمودي ثم الحر ثم العمودي الى آخر القصيدة ، ولا شك ان هذا التناوب بالشكل الذي ورد في القصيدة مأخذ رئيسي على القصيدة ، والسبب في هذا المأخذ ان استمرار التناوب على نسق واحد تكلف أكثر منه ضرورة نابعة من الحاجة الى التعبير عن موقف نفسي ، وكان من الافضل

(1) عراجين الحنين ، ص 41 .

احداث تغيير معين على آلية التناوب لكي يكتسب التناوب قبولا لدى الباحث ، وان ظل هذا القبول على تفاوت في المستوى والمعقولية .

والملاحظة الثانية ان الكامل العمودي لا يخضع لاي ضرب من الاضرب التسعة فالعروض جزاء ومجزوءة ، ومن المعروف في مجزوء الكامل ان عروضه صحيحة لا يدخل عليها الحذف ، فخرج الكامل هنا عن صوره المالوفة الى صورة جديدة يمكن ان تكون اكثر انسجاما مع الشعر الحر ، ومن المعروف ان القصيدة الحرة تعيد صياغة شكل البحر صياغة تختلف فيها عن المألوف في العمودي ، ولكن النظام ومعاودته بالصورة التي ورد عليها الكامل في صورته الجديدة يتناقض ايضا مع الشعر الحر الذي يخرج عن الانتظام الى اللاانتظام والحق ان المزج بين العمودي في شكل مغاير للمالوف والحر لا يزيد عن ان يكون محاولة لاكتشاف صياغة جديدة ، مما يدل على ان المجال ما زال مفتوحا امام القصيدة الحرة ، وانها لم تستقر بعد على قواعد معينة .

واذا كان الانتقال من العمودي الى الحر في فوضى الانسجام مبررا بكونه على السنة متباينة كمراجين القصيدة ، والخميلة ، وفيض القصيدة على النيران فان قصيدة "النملة والصرصور" (1) قد لجأت الى نظام المقاطع المعنونة ، وان العمودي قد ورد في القسم الثاني من الحوار وفي بعض القسم الاول من النهاية ، وان وروده على لسان النملة والصرصور لم يكن منطقيا ، فقد كان الشاعر هو الذي يتحدث على لسانيهما ، وان الحوار لم يكن بينهما مباشرة ، ولا شك ان الشاهد او الراوي ينطلق من موقف محايد يتسم بثبات الموقف الشعوري ، ولا شك ايضا ان ثبات الموقف الشعوري هو الذي أدى الى ان يظل البحر المستخدم على لسان النملة هو البحر نفسه على لسان الصرصور ، فيقل هنا مستوى الحوار وطبيعته ، ومن المعروف أن الحوار عنصر درامي ، ولكن هذا الحوار حين لا يجيء على لسان النملة أو الصرصور المتصارعين فانه أفقد مبررات وجوده من ناحية وافقد تمايز النملة عن الصرصور من ناحية اخرى حين جعل البحر واحدا عند الاثنين معا ، واذا كانت القصيدة الحرة في الجمع بين العمودي والحر قد انطلقت من اختلاف الحركات النفسية فان الشاعر في هذه القصيدة قد عبر عن النفسيتين المختلفتين ببحر واحد هو الرجز كما لو كانا صوتا واحدا او صوتين متشابهين ، وقد كان من المفروض ما دام هناك صراع بين النملة

(1) الحرف الضوء ، ص 85 .

والصرصور" ان يلجا الشاعر الى التعدد كوسيلة من وسائل التعبير عن الصراع بين الصوتين .

وواضح ان الجمع بين العمودي والحر هنا يفقد المنطق والمبرر مما قد يدل على ان الجمع بين العمودي والحر لم يكن دائما بدافع التعبير عن التفاوت في المواقف الشعورية ، وانما اضاف اليه الجمع من اجل التدليل على شيء من الحداثة لا اكثر . ولا شك ان الجمع من اجل الحداثة المجردة غير المرتبطة بالمضمون على الاقل شكلية لا مبرر لها .

اما في القصيدة التي توجهت الى مجزوء الوافر " رحيل القمر الحزين " [1] فقد اتخذت نظام المقاطع ، وان المقطعين الاول والاخير قد اقتصرا على الحر ، بينما توسطهما العمودي في المقاطع الثلاثة بينهما ، وان العمودي قد اعتنى في القصيدة بوصف الحزن ، بينما اقترن الحر برفض الحزن مما يشي بالصراع بين الاستسلام للحزن وبين رفضه ، وان كل حالة من الحالتين قد استدعت وزنا مختلفا عن الآخر . ولكن ورود العمودي في الوسط على امتداد ثلاثة مقاطع أمر لا يخلو من البحث عن استفسار عن السبب في تواليه على المقاطع الثلاثة لا على مقطع واحد ، خاصة وانه اقتصر علـــى وصف الحزن ، ولا شك ان الاستفسار يتضمن لفت النظر الى ان المقطعية في صورتها الحقيقيــة فاصل بين حالات متباينة وليست فواصل في حالة واحدة ، وعليه فان الباحث كان يفضل لو ان المقاطع الثلاثة قد كانت مقطعا واحدا ، فيحافظ التعدد في الاوزان على منطقيته الخاصة .

واذا كانت الملاحظة العامة على هذه القصائد انها اعتمدت على تجانس القصيدة في كل من الحر والعمودي ، الا انها لم تستسلم للرتابة على عكس ما ذهب اليه محمد النويهي [2] ، خاصــة وان كيفية المزج بينهما لم تلتزم صورة واحدة ، وانما تباينت من قصيدة الى أخرى ، ومن شاعر الى آخر ، ولا شك ان هذا التباين قد حرر القصائد من تهمــة الرتابة في اكثر الاحيان .

واذا كان الجمع بين العمودي والحر اقرب الى العمودي منه الى الحر حين تكون التفعيلة واحدة بين الشكلين ، فان القصيدة الجزائرية لم تبق أسيرة العمودي ، وانما تعدته الى الجمع بين بحور متعددة ، بعضها عمودي وبعضها الآخر حر .

وقد ورد الجمع بين عدة بحور في سبع قصائد بنسبة 38،88 % من مجموع التوجه الـــى الشكلين ، وفي هذه القصائد توزع التوجه على خطين ، أولهما يكتفي ببحر عمودي وآخر حر ، والثاني

---

(1) في البدء كان أوراس ، ص 127 .

(2) راجع النويهي محمد : قضية الشعر الجديد ، دار الفكر العربي القاهرة 1971 ، الطبعة الثانية ص 256 .

يجمع في القصيدة الواحدة بين أكثر من بحر عمودي ، واكثر من بحر حر . وقد جاءت في الاول قصيدتان بنسبة 57، 28٪ ، وفي الثاني خمس قصائد بنسبة 45، 71٪ .

والسمة المميزة للاول انه جمع بين بحر عمودي مركب وبين بحر حر ، فقد جمعت قصيدة باشوات " اليها "(1) بين الخفيف العمودي ، وبين الرمل في صورته الحرة . أما قصيدة ميهوبي " ياحادي القدس "(2) فقد جمعت بين البسيط العمودي والكامل في صورته الحرة .

واذا كان من الواضح ان كل بحر قد ورد مرة واحدة في صورته العمودية والحرة فان ورود الرمل في صورته الحرة في قصيدة " اليها " يتصل بالخفيف ، فالخفيف العمودي يتكون من تكرار تفعيلتين ، احداهما " فاعلاتن " وحدة الرمل . اما قصيدة ميهوبي فان متفاعلن لا تلتقي مع مستفعلن وفاعلن اللتين من تكرارهما يتولد البسيط .

اما الثاني فقد جمعت فيه القصيدة الواحدة بين بحرين عموديين وبحر حر ، ففي " شموخ "(3) لميهوبي مجزوء الوافر والمتقارب ، وفاعلن في صورتها الحرة ، وفي " كان الصخر وكنت "(4) لميهوبي ايضا ، الكامل والرمل العموديين ، والمتدارك في صورته الحرة ، وفي قصيدة محمد عبد القادر السائحي " اغاني وادي الفضة "(5) الخفيف والكامل العموديان ، والوافر في صورتها الحرة وفي قصيدته الثانية " السحاب الاخضر "(6) الكامل والرمل العموديان ، والرمل في صورته الحرة . اما قصيدة رمضان حمود " ياقلبي "(7) فقد اجتمع فيها بالاضافة الى الخفيف والكامل العموديين المتدارك والمتقارب في صورتيهما الحرة ، ولكن البحرين الحرين يتواليان في البيت الواحدة ، بحيث يجيء بعض البيت على صورة المتدارك وبعضه الآخر على صورة المتقارب وان هذا التوالي يختلف من بيت الى آخر ، فبينما يبتدىء بيت بالمتقارب ، فان بيتا آخر يبتدىء بالمتدارك ، وعلى سبيل المثال فقد ورد البيت الثاني كما يلي :

---

(1) زمن الرحيل .
(2) في البدء كان اوراس .
(3) المصدر نفسه .
(4) المصدر نفسه .
(5) الحان من قلبي ، ص 116 .
(6) واحة الهوى ، ص 65 .
(7) رمضان حمود ، حياته وأشعاره ، ص 186 .

انت يا قلبي تشكو هموما كبارا وغير كبـــار (1)

ومن الواضح ان القسم الاول " أنت يا قلبي تشكو" على وزن المتدارك بينما القســم الثاني " هموما كبارا وغير كبار" على المتقارب ،اما البيت الثلاثون فقد ورد كما يلي :

وان الشجاع الصبور لا يجزع عند الهزيمــة (2)

وواضح ايضا ان البيت يبتدئ بالمتقارب وينتهي بالمتدارك ،مع ملاحظة التذييل في العروض . ولا شك ان انقلاب الوحدة الايقاعية الى معكوسة يمثل ذروة من ذرى التعدد كما يقول كمال أبو ديب (3).

والحق ان هناك ابياتا لا تخضع لاي وزن ،مما يمكن القول معه ان القصيدة قد جمعت بين ما هو موزون وما هو غير موزون معا .

ويلاحظ الباحث في هذه البحور ان الكامل العمودي يحتل الرتبة الاولى باربع قصائد ،ويليه الخفيف بثلاث قصائد ثم الرمل بقصيدتين ،وفي الاخير يجيء المتقارب والوافر والبسيط بقصيدة واحدة لكل منها .

وواضح ان مجيء الكامل في الرتبة الاولى ينسجم مع تواتره في العمودي ،ولكن ورود المتقارب والبسيط والوافر بنسب قليلة يختلف عن تواترها في العمودي . واذا كان يمكـــن تبرير احتلال الكامل الرتبة الاولى بانه من البحور البسيطة التي تقترب من جوهر الشعـــر الحر فانه من الصعب تبرير نسبة المتقارب ،الذي يشترك مع الكامل في انتمائه الى البحور الصافية ،ولكنه يمكن الاشارة الى ان الكامل كان باستمرار حاضرا في مختلف الازمنة ،بينما ابتدأ المتقارب في العصر الحديث يلفت الانتباه .

ونلاحظ في الحر ان المتدارك قد جاء في ثلاث قصائد ،ويليه الرمل في قصيدتين ثم المتقارب والوافر والكامل في قصيدة واحدة لكل منها .

---

(1) رمضان حمود ،حياته وأشعاره ،ص 186 .

(2) المصدر نفســــه ص 187 .

(3) أبو ديب كمال ،الواحد المتعدد ،كلمات العدد الثاني ،مارس 1984 ،ص 45 .

وواضح ان الحر قد اقتصر على البحور البسيطة دون المركبة ، وذلك لتوافقها مع روح الشعر الحركما سبق ان أشرت .

وأخيرا فان الباحث يلاحظ في قصيدة " اليها " ان مجزوء الرمل العمودي قد ورد على شكل الشعر الحر رغم القافية الموحدة ، وانتظام عدد التفاعيل في الابيات الثلاثة ، ويلاحظ الباحث ايضا في القصيدة نفسها ان الخفيف احيانا قد اختلف عما هو مالوف ، خاصة في البيت الثاني .

انا لولاك ما صدحت بشعري   لو حبيك ما استلذ الورى بغنائي (1)

فالعجز كما هو واضح أطول مما ينبغي في الخفيف ، وان الزيادة ليست تذييلا أو ترفيلا مما يرد في غيره من البحور ، ولكنها زادت عنهما بمتحركين وساكنين ، فاتخذت الزيادة صورة فعولن مما لم يقل به العروضيون .

•

اذا كان الجمع بين العمودي والحر حقيقة في القصيدة الجزائرية ، فانه لم يزد عن ان يكون مرحلة اولى الى التعدد في اطار الشعر الحر الخالص ، وهو التعدد الذي وصلت اليه البنية الايقاعية ، بل انها اهتمت به الى حد أنه صار ظاهرة ملموسة تلفت النظر ، فيندارسها النقاد باهتمام .

والباحث في التعدد في القصيدة الحرة الجزائرية لا يملك في البداية الا ان يتحفظ قليلا ، وذلك لان احتلال التعدد المرتبة السادسة ، وان كان يعني انه صار ظاهرة ملموسة فانه يعني في المقابل انه لم يصر بعد الظاهرة الغالبة ، ومن هنا فان الباحث فيه يؤثر الاكتفاء بالرصد وتحديد الملامح العامة دون ان يتقصى مختلف التفاصيل .

واول ما يلفت النظر ان عدد الشعراء الذين اتجهوا الى التعدد في الشعر الحر الخالص قد بلغ ستة عشر شاعرا من مجموع الشعراء الذين توجهوا الى الشعر الحر ، وهو عدد تزيد نسبته عن الثلث ، ولا شك ان وصول نسبته الى 2 ، 37 ٪ من مجموع الشعراء تعطي الانطباع بامكانية ازدياد التوجه اليه في المستقبل ، خاصة وانه يسبق في التواتر بحرين هما الوافر والهزج ، وان الكامل لا يزيد عنه الا بنسبة ضئيلة ، ولا شك ان ارتفاع نسبة التوجه

---

(1) زمن الرحيل ، ص 95 .

اليه عند شاعر كعبد العالي رزاقي الى حد ان يعتاثر بنسبة مقدارها 83،48٪ من مجموع شعره تحمل الاحتمال بالتحول الى التعددية ،وتنامي هذا التحول .

واذا كانت نسبته عند عبد العالي مرتفعة الى حد استقطاب نحو من نصف التوجه ،فان هذه النسبة المرتفعة لا تزيد عن ان تكون اشارة وليست دليلا ،خاصة وان النسبة قد تفاوتت من شاعر الى آخر،وانها لم تشكل عند بعض الشعراء اي علامة فارقة .

ويلاحظ الباحث ان نسبة التوجه الى المتعدد كانت كما يلي عند الشعراء الستة عشر: محمد الاخضر عبد القادر السائحي 12،2٪ ،أحمد حمدي 13،72٪ ،باوية 12،5٪ جوادي 12،5٪ ،بوحلاسة 10،52٪ ،دحو 33،8٪ ،ازراج 37،9٪ ،احلام مستغانمي 56،2٪ ،محمد زتيلي 34،4٪ ،رزاقي 83،48٪ ،حمادي 20٪ ،الوصيف 12،5٪ ،سعد الله 6٪ ،اجقاوة 25٪ ،حمري بحري 44،3٪ ،وباشوات 11،76٪ .

واذا كان الباحث يلاحظ ان النسبة عند بعض الشعراء قليلة ،فان مقارنتها بنسبة توجه الشاعر الى بعض البحور تعطي الانطباع بانها ملفتة للنظر على الرغم من تواضعها .

على انه مما يلفت النظر في المتعدد ان القصيدة الجزائرية فيه قد اتخذت مرة أخرى اتجاهين ،اولهما يعيد صياغة بعض البحور المركبة في العمودي مع المحافظة على تكرار التفعيلات ،اما الثاني فان الشاعر فيه يعدد في القصيدة الوحيدة تفعيلات متباينة من دون ان ينتظمها التكرار .

وفي القصائد التي حللناها(1) وجدنا في الاتجاه الاول ثلاث قصائد بنسبة 20٪ ،بينما وجدنا في الثاني اثنتي عشرة قصيدة بنسبة 80٪ ،ومن الواضح ان التعدد في القصيدة الجزائرية يميل الى الاتجاه الثاني اكثر من الاول ،ولكن ميله اليه لم يمنعه من التوجه الى الاتجاه الاول بنسبة مرتفعة .

واول ما يلفت النظر ان هذه القصائد الثلاث لم يستاثر بها بحر دون غيره من البحور وانما توزعت على ثلاثة بحور بمعدل قصيدة على كل بحر . فقصيدة "الفدائي"(2) لسعد الله

---

(1) حللنا خمس عشرة قصيدة راعينا في اختيارها الصدفة لمجموعة من الشعراء الذين كان التعدد في أشعارهم يشغل نسبة ملحوظة ،فكانت كما يلي :أربع قصائد لعبد العالي رزاقي ،وثلاث قصائد لابي القاسم سعد الله ،وقصيدتا لكل من حوادي وأحمد حمدي وقصيدة لكل من باوية ،وزتيلي ،ودحو ،ومحمد الاخضر عبد القادر السائحي .

(2) الزمن الاخضر ،ص189 .

اختارت المجتث ، بينما اختارت قصيدة دحو" قضية" (1) الخفيف ، اما قصيدة " تقرت" (2) لمحمد الاخضر عبد القادر السائحي فقد اختارت البسيط .

والملاحظة في قصيدة الفدائي ان سعد الله قد التزم فيها بتكرار تفعيلتين في البيت الخطي الواحد :

سلاحه في يديه	متفعلن فاعلات
وروحه في النجوم	متفعلن فاعلات
وقصده في جبينه	متفعلن فاعلاتن
وارضه في فؤاده	متفعلن فاعلاتن
يرى الحياة دقيقة	متفعلن فاعلاتن
يهز فيها سلاحه	متفعلن فاعلاتن
عدوه كل شيء	متفعلن فاعلاتن
يريد ذل بلاده	متفعلن فعلاتن
يقاتل الخصم دوما	متفعلن فاعلاتن
بروحه وسلاحه	متفعلن فعلاتن
فان راى الموت هانت	متفعلن فاعلاتن
حياته ودماؤه	متفعلن فعلاتن

ومن الواضح ان البناء تقليدي ، ولولا ان القافية تفاوتت بلا انتظام لتحولت القصيدة الى بحر خليلي ، ومن الواضح ايضا ان مستفعلن مخبونة دائما ، وانها لم ترد تامة ولو مرة واحدة ، وبغض النظر عن تسكين " جبينه " في البيت الثالث و " دقيقه " في البيت الخامس فان فاعلاتن مزاحمة بنسبة 50٪ .

وفي " قضية " يوزع دحو الخفيف كما يلي في المقطع الاول :

حولها العمر ضاع	فاعلاتن مفاع
يا سادتي والدرب مازال مغلق الابواب	لن فاعلاتن فاعلاتن مفاعلن فعلات

(1) تعال ايها الطوفان ، ص 31 .

(2) أغنيات اوراسية ، ص 131

من صباح استدعائهم   فاعلاتن مستفعلن

وانا اجري خلفها لحظة لحظة بدون حساب   فعلاتن مستفعلن فاعلاتن مفاعلن فعلات.

مرة في الارشيف ورفوفه   فاعلاتن مستفعلن فاعلن

مرة انزلت الى الدولاب   فاعلاتن مفاعلن فعلات

والباحث يلاحظ في هذا المقطع ان الابيات الثلاثة " اذا اعتبرنا العروض الخليلي " موحدة موحدة القافية، ولولا اطالة البيت الثاني لخضعت الى البناء العمودي على الرغم من فاعلاتن في عروض البيت الثالث.

وفي المقطع الثاني

صاحبي صرت رقم شؤمٍ لديه   فاعلاتن مفاعلن فاعلات

ان رآني في الصف صاح بصوت خانق فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلا

عودوا في الخريف الآتي   تن مستفعلن فعلاتن

في الشتاء الآتي   فاعلاتن متفع

ولو صدق المقال لقال عودوا في الممات علن فعلات مفتعلن فعولن فاعلات.

ويلاحظ في البيت الخطي الاخير خروج عن الخفيف المعروف، بدخول فعولن بعد مستفعلن الاخيرة، وفاعلاتن الاخيرة ايضا، وبديهي ان فعولن اطالة للبيت، كما في البيت الثاني من المقطع الاول.

واذا كان المقطعان متشابهين في الزيادة فاننا في المقطع الثالث نلاحظ ملاحظة جديدة فبعد بيتين خطيين كل منهما شطر خفيف يقول الشاعر:

صاحب الحانون استشار القضاة   فاعلاتن مستفعلن فاعلات

صاحب السكنى اقسم اليوم حجز المنعفات فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن

شركات المرافق استدعت الشرطة   فعلاتن مفاعلن فاعلاتن فع

اعطتها قرار الادماج بين العصاة   لاتن فاعلاتن مستفعلن فاعلات

وتتمثل هذه الملاحظة في توالي فاعلاتن ثلاث مرات مرتين مما أربك التكرار، ويلاحظ انه اذا حذفنا فاعلاتن مرتين لاستقامت للخفيف صورته الخليلية المعروفة.

وفي المقطع الثالث يقول الشاعـــــــــر:

سيدي باسم الدين ارجوك	فاعلاتن مستفلن فاع
باسم اطفال يعشقون الحياة	فاعلاتن مستفعلن فاعلات

. . . .

باسم افواج النصر ابعد	فاعلاتن مستفعلن فا
على ايام هاك وهات	علات مستفعلن فعلات

وتتمثل الملاحظة في نقص فاعلاتن ، فقد تكون البيتان الخطيان من خمس تفعيلات بدلا من ست ، فخرج البيتان " الشطران " عن الخفيف العروضي . وان فاعلاتن الثانية في البيت الخطي الاول قد صارت " فاع " .

ومن الواضح ان تكرار فاعلاتن ومستفعلن منتظم في الغالب لولا بعض التجاوزات القليلة التي اشرنا اليها في موضعها . ولا شك ان هذه التجاوزات محاولات لاستغلال البحر العمودي المركب في الشعر الحر .

اما قصيدة " تقرت " فقد استغل محمد الاخضر عبد القادر السائحي البسيط ، ولكنه بدلا من البيت اعتمد على الشطر ، ففي المقطع الاول وردت ثلاثة اشطر ، وفي الثاني والتاسع خمسة اشطر ، وفي الرابع والخامس ستة اشطر ، وفي العاشر عشرة اشطر ، وفي السادس أحد عشر شطرا ، وفي الثالث اثنا عشر شطرا ، وفي الثامن ستة عشر شطرا ، وفي السابع تسعة عشر شطرا ، ولو اخترنا مقطعا ، كالتاسع مثلا لوجدنا ان السائحي يوزع البسيط كما يلي :

تقرت	مفاع
يا واحتي في دورة الفلك	لن فاعلن مستفعلن فعلن
اتيت من حالك الاحزان	مفاعلن فاعلن مستفع
اسمعك	لن فعلن
انشودة الحب	مستفعلن فاع
من شبابة القمر	لن مستفعلن فعلن
واكتب الشعر	مفاعلن فاع
للانسان في بلدي	لن مستفعلن فعلن
فالليل لم ينقشع	مستفعلن فاعلن
الا على أرقــــي	مستفعلن فعلن

ومن الواضح ان المقطع يتكون من بيتين ونصف " خمسة اشطر " ،وان النصف هو الذي احال العمودي الى حر،وقد دعمته في خروجه القافية المتعددة من بيت الى آخر.

واذا كانت مستفعلن مخبونة احيانا وتامة احيانا اخرى ،فان الباحث يرى ان العروض والضرب مخبونة دائما كما هو الحال في اول البسيط العمودي ،على انه يمكن الاشارة الى ان عروض" ضرب" الشطر الثاني متصلة بحشو الشطر الثالث ،ولا شك ان قراءة الشطرين قراءة متصلة تحول العروض الى " فعل " بتحريك اللام ،وان مد حركة الكاف كسرة نشاز،وان الوقوف على الكاف بالسكون يحول العروض الى فعل بتسكين اللام ،وهذه هي المؤاخذة على هذا المقطع.

ومن الملاحظ في هذه القصائد الثلاث انها لم تحدث تطويرا واضحا في موسيقى البحور المركبة ،ولا شك ان ذلك راجع اساسا الى انها لم تتخلص بعد من اطار القصيدة العمودية وما الاشارات التي تقدمت الا محاولات لاستغلال البحر المركب في الشعر الحر،ولكن هذه المحاولات لم تطور الموسيقى في هذه البحور،وربما يرجع السبب في ذلك الى ان هذه البحور مرتبطة في الذهن بصورتها العمودية اكثر من صورتها في الشعر الحر. ولا شك ان ندرة ورودها في الشعر الحر،وان التزامها في الغالب بصورة العمودي قد قللا من اهميـــة تاثيرها في الشعر الحر، وقد اشرت من قبل الى ان الجمع بين العمودي والحر لا يخـدم قضية الشعر الجديد بقدر ما يخدمها المزج الآخر بين التفاعيل في الشعر الحر الخالص.

اذا كنت قد اشرت من قبل الى ان الجمع بين العمودي والحر،والى ان استخدام البحور المركبة في الشعر الحر لا يثري التجربة في القصيدة الحرة ،فان التعدد في التفاعيل بصورتها الحرة الخالصة هو الامكانية الموسيقية التي يمكن ان تساعد على اثراء التجربــة باختلاف المقاطع من ناحية ،وباختلاف التفاعيل من ناحية أخرى.

ويلاحظ من جديد ان الاتجاه الى المتعدد في القصيدة الحرة الخالصة قد اتخـذ طريقين ،أولهما تختلف فيه الوحدات الصوتية من بيت الى آخر دون فواصل مميزة ،أما الثاني فان الانتقال فيه من وحدة الى وحدة اخرى يجيء بعد علامة.

وقد وردت في الاتجاه الاول قصيدة واحدة هي مشكلـة(1) لاحمد حمدي ،وقد اختارت -

---

(1) انفجـــارات ،ص27.

اربعة بحور هي : المتقارب ، المتدارك ، الرجز ، الرمل ، كما يلـــــــــي :

وترسب في ذكرياتي	فعول فعولن مفولن
عينا عصفور	فعلن فعلان
ينقر في قلبي النور	فاعل فعلن فعلان
وها انا أصارع الدوار .	مفاعلن مفاعلن فعول
في شراييني يعيش	فا علاتن فاعلات
الحزن والحب	ن فاعلاتن فـ
ويمتد الصراع	علاتن فاعلات
وفي لحظة اللاوجود ...	فعولن فعولن فعولن
وقفت في المونلوج والحياة	مفاعلن مستفعلن فعول
وعقرب الساعة	مفاعلن مفتعـ
في نهاية المطاف	لن مفاعلن فعول
تململ في بطن الاشياء	علن فعلن فعلن فـ
ليعبر عيني العالقتين	علن فعلن فعلن فعلن فـ
بلا اهداب	علن فعلان
في فقد الزمن الضائع	فاعل فاعل فعلن فعـ
فالعالم عبر المجهول	لن فاعل فعلن فعلان
تمخض	فعول فـ
حولني	عول فعو
مشكلـــة	لن فعل

ومن الواضح في الانتقال من بحر الى آخر انه انتقال لا تتطلبه حاجة معنوية أو موقف شعوري ، وانما يتم بهذا الشكل – من أجل ان تصبح القصيدة " قصيدة تجريبية " كما ورد فـي صدر القصيدة ، ولا شك ان الانتقال غير المبرر من وحدة الى وحدة تقلب غير مقنع مهمـــا كانت الحاجة الى التجريب . ومما يخفف من حدة توالى الانتقال ان القصيدة وحيدة فـــي هذا المجال ، مما لا يمكن ان يجعل منها ظاهرة في القصيدة الجزائرية ، وساعد على التخفيف

من الحدة ايضا ان الشاعر يو مي" وهو يصدر قصيدته بعبارة قصيدة تجريبية الى ما قد يكون في انتقاله من حدة، ويعتذر عنه بان محاولة للتجريب.

اما الاتجاه الثاني فقد وردت فيه احدى عشرة قصيدة، اتفقت جميعها على الفصل بين التفعيلة والتفعيلة بعلامة مميزة كالترقيم، والعنوان، وعلامة النجمة، وما يشبه ذلك من علامات الفصل بين المقطع والمقطع.

وقد تكونت قصيدة رزاقي الاولى " ثم الكتابة "(1) من اربعة مقاطع، وكذلك قصيدة " هوامش لايام الاسبوع "(2) أما قصيدته الثالثة " اسماء ممنوعة من الصـــرف "(3) فقد تكونت من ثمانية مقاطع، بينما تكونت قصيدته الرابعة "أحزان اليوم العـــادي "(4) من ثلاثة مقاطع، وبعبارة اخرى كان معدل القصيدة عنده يتكون من 4.75 مقطع.

وتكونت قصيدة سعد الله الاولى " أمس وغد "(5) من ثلاثة مقاطع، بينما تكونت قصيدته الثانية " الى القصلـــة "(6) من ستة مقاطع بمعدل 4.5 مقاطع في القصيدة الواحدة.

وتكونت قصيدة جوادي الاولى " احزان ليست مراهقة "(7) من خمسة مقاطع، وقصيدته الثانية " قصائد للحزن والانتمـــاء "(8) من ثلاثة مقاطع، بمعدل 4 مقاطع في القصيدة الواحدة.

اما قصيدة زتيلي " وجوه من مدينـــتي "(9) فقد تكونت من ثلاثة مقاطع، وتكونت قصيدة باوية " أعمـــاق "(10) من ثلاثة مقاطع ايضا. وتكونت قصيدة حمدي " تحولات في خريطـــة "(11) من اربعة مقاطع.

---

(1) هموم مواطن يدعى عبد العال، ص3.
(2) اطفال بور سعيد يهاجرون الى اول ماي، ص11.
(3) هموم مواطن يدعى عبد العال، ص45.
(4) اطفال بور سعيد يهاجرون الى اول ماي، ص19.
(5) الزمن الاخضر، ص193.
(6) المصدر نفسه، ص229.
(7) قصائد للحزن واخرى للحزن ايضا، ص81.
(8) المصدر نفسه، ص61.
(9) فصول الحب والتحول، ص49.
(10) اغنيات نضالية، ص65.
(11) انفجارات، ص65.

وقد توزعت المقاطع على النحو الذي يبينه الجدول التالي :

التفعيلة	التوجـــه المقاطع	النسبـــة	القصائـــــد
فاعلاتن	18	39،13٪	وجوه من مدينتي ،احزان ليست مراهقة ،اعماق امس وغد ،تحولات في خريطة ،احزان اليـوم العادي ،هوامش لايام الاسبوع ،اسماء ممنوعة من الصرف ،ثم الكتابة .
فعولـــن	7	15،21٪	الى المفصلة ،قصائد للحزن والانتماء ،احزان ليست مراهقة ،ثم الكتابة .
مفاعلتن	7	15،21٪	الى المفصلة ،وجوه من مدينتي ، قصائد للحزن والانتماء ،اعماق ،تحولات في خريطة ، احزان اليوم العادي .
متفاعلن	7	15،21٪	وجوه من مدينتي ،امس وغد ،تحولات فـــي خريطة ،هوامش لايام الاسبوع ،واسمـــاء ممنوعة من الصرف .
فاعلـــن	5	10،86٪	قصائد للحزن والانتماء ،احزان ليست مراهقة تحولات في خريطة ،واحزان اليوم العادي .
مستفعلن	2	4،34٪	الى المفصلة ،واعماق .

وواضح من خلال الجدول ان تفعيلة الرمل تحتل الرتبة الاولى ،وان تفعيلات كل من المتقارب والوافر والكامل تجيء في الرتبة الثانية ،وان تفعيلة المتدارك تجيء في الرتبة الرابعة ،اما تفعيلة الرجز فانها تجيء في آخر الترتيب .

ولا شك ان ارتفاع نسبة الرمل منسجمة من ازدياد الاهتمام به في العصر الحديث وان ورود المتقارب في المرتبة الثانية يؤكد ما ذهبنا اليه من قبل ،وهو ان تواتر هذا البحر

مستقر وانه يشغل الاهتمام بنسبة كبيرة في العمودي والحر معا .

واذا نظرنا الى عدد القصائد التي تعددت فيها كل تفعيلة ، فاننا سنجد ان الرمل قد تكرر في تسع قصائد ، ويليه الوافر في ست قصائد ، فالكامل في خمس قصائد ثم المتقارب والمتدارك في اربع قصائد لكل منهما ، ويجي الرجز في قصيدتين ثنتين .

وبمقارنه المقاطع مع عدد القصائد يتبين لنا ان أكثر التفاعيل قد تكررت في القصيدة الواحدة ، بمعنى ان مفاعلتن قد تكررت في مقطعين خلال القصيدة الواحدة ، كما في قصيدة " الى المقصلة " لسعد الله ، وان فاعلاتن قد تكررت في قصيدة واحدة ست مرات كما في قصيدة " اسماء ممنوعة من الصرف " لرزاقي ، وان متفاعلن قد تكررت في قصيدة " أمس وغد " لسعد الله مرتين ، وهكذا بقية التفاعيل ما عدا مستفعلن التي لم تتكرر في اية قصيدة .

ولا شك ان تكرار التفعيلة الواحدة قد يكون منطقيا حين يكون الصراع بين حركتين نفسيتين تتطلب كل حركة منهما وزنا مخالفا للوزن الاخرى ، اما ان يصل تكرار التفعيلة ست مرات كما في قصيدة رزاقي ، فان المنطق لا يقبل ذلك ، لان حالات النفس الواحدة لا يمكن ان تتعدد الى ست حالات دفعة واحدة من ناحية ، ولان الفصل بين مقطع ومقطع علامة على الانتقال من وزن الى وزن ، وليس فصلا لحالة عن حالة .

واذا كنا قبل قليل قد ذكرنا ان تعدد الحالات في الحركة النفسية الواحدة لا يمكن ان يصل الى ست حالات فاننا نرى شيئا من التعسف في تكرار التفعيلة ، وانه لا يخضع لمنطق مقبول ، بقدر ما يخضع لاختيار الشاعر الذاتي .

واذا انتقلنا الى الزحافات في كل تفعيلة ، فاننا سنجد ان فاعلاتن قد وردت على الاشكال التالية : فاعلاتن ، فاعلان ، فعلاتن ، فعلن ، فعلات ، فعلات .

وان فعولن قد وردت على الصور التالية : فعولن ، فعول ، فعل ، فعول وان مستفعلن قد وردت كما يلي : مستفعلن ، مفاعلن ، فاعلن ، فعولن ، فعول ، مف تعلن . وان فاعلن قد وردت كما يلي : فاعلن ، فعلن ، فعلن ، فعلان ، فع ل ، وان متفاعلن قد وردت كما يلي : متفاعلن ، مستفعلن ، متفاعلاتن ، مفاعلن ، متفعلان ، متفاعلان ، وقد وردت مفاعلتن كما يلي : مفاعلتن ، مفاعيلن ، مفولن مفول مفا عيلان .

وواضح من صور الزحافات ان التفاعيل قد استقبلت انواعا عديدة من المزاحفة والعلة معا تماما كالشعر العمودي ، ولا شك ان الزحاف "مرض يصيب التفعيلة" واختلال صغير نحسبه لا نه لا يرد كثيرا [1] ، ولكنه في الشعر الحر يكثر الى حد ان ورود التفعيلة التامة اقل بكثير من ورودها مزاحفة او معلولة . ولا شك ايضا ان كثرة المزاحفة في التفاعيل تحرم المتلقي من الشعور بالتتابع الذي تقوم عليه الموسيقى [2] ، هذا إن لم تؤد الى ضياع الموسيقى [3] . واذا كان محمد النويهي يدعو الى ربط المزاحفة بالمضمون [4] فان صحة الدعوة من حيث المبدا لا تنفي ان الاكثار من المزاحفة يتعارض مع المعنى ، لان المعنى اذا لم يكن في الاصل مستقيما الى حد الاكثار من التفعيلة في صورتها التامة ، فانه لا يكون معنى أصلا اذا كثر فيه الاعوجاج الى حد غياب التفعيلة التامة مثلما هو الحال في القصيدة الحرة المعاصرة .

على ان الباحث في النهاية يريد الاشاره الى ان العلل في القصائد التي حللها كانت تجيء في اغلب الاحيان في موقعها الطبيعي في العروض ، وانها لم ترد في الحشو الا بصورة نادرة وبنسبة ضئيلة لا تلفت النظر .

2 ـ المتقـــــــارب

2 ـ 1 نسبة شيوع البحـــــر .

ذكرنا من قبل ان المتقارب يحتل في الشعر الجزائري الحر الرتبة الاولى ، فقد بلغـــت قصائده 190 قصيدة بنسبة 32 ، 24 ٪ من مجموع التوجه الى الشعر الحر [5] ولا شك ان احتلاله الرتبة الاولى يؤكد من جهة توجه الشعر العمودي اليه ، ويوحي من جهة اخرى بان الشعـــر الحر الجزائري يؤثر البحور التي تقل فيها المزاحفة ، ومن المعروف ان وحدة المتقارب الايقاعية " لا يعرض لها في الحشو من الزحافات سوى نوع واحد هو القبض " [6] وهي ميزة ينفرد فيهـــا

---

(1) الملائكة نازك ، قضايا الشعر المعاصر ، دار العلم للملايين ، بيروت 1981 ، الطبعة 6 ، ص 111 .
(2) النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، ص 56 .
(3) المصدر نفسه ، ص 57 .
(4) انظر قضية الشعر الجديد ، ص 274 وما بعدها .
(5) اكتفينا هنا بالشعر الحر دون اجمالي الشعر للاختلاف بين العمودي والحر من ناحية ولضرورة النظر الى كل بحر من خلال الشكل الخاص وذلك لاعطاء صورة دقيقة عن كل بحر في كل من الشكلين على حدة .
(6) زايد علي عشري ، موسيقى الشعر الحر ، رسالة ماجستير ، كلية دار العلوم ، جامعة القاهرة 1968 ، ص 181 ، نقلا عن الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص 215 .

المتقارب عن غيره من البحور •

ومن البديهي ان احتفال الشعر الحر في الجزائر بالمتقارب لا يكاد يعادله اي احتفال آخر، فالمتقارب في الشعر العراقي الحر يأتي بنماذج "قليلة نسبيا "(1) وهو في شعر الارض المحتلة يجيء في المرتبة الخامسة بعد الرمل والرجز والمتدارك والكامل بنسبة 5،9 %(2).

ومن هنا فان المتقارب في الشعر الحر الجزائري يمثل النقلة الكبيرة التي يتميز بها المتقارب في كل من العمودي والحر على السواء •

واذا كان الشعر الجزائري يتفرد عن غيره من الاشعار العربية بالاتكاء على المتقارب فانه يتفرد عنها ايضا بانه البحر الذي استقطب اهتمام اكبر عدد ممكن من الشعراء الجزائريين، فقد توجه اليه ثلاثة وثلاثون شاعرا من مجموع الشعراء الذين توجهوا الى الشعر الحر بنسبة 74،76 % ومن الواضح انها نسبة مرتفعة تزيد عن ثلثي عدد الشعراء في الاتجاه الحر •

واذا كانت نسبة الشعراء الذين اهتموا بالمتقارب مرتفعة فان اهتمامهم يتباين من شاعر الى آخر، وقد توزعت نسبته في اشعارهم كما يلي :.

فلوس 5،37 %، حرز الله 5،37 %، بوحلاسة 15،63 %، باشوات 62،15 %، سعد الله 14،28 %، بحري 58،27 %، اجقاوة 25 %، لوصيف 5،37 %، شقرة 33،33 %، علاوة وهبي 100 %، دحو 60 %، ازراج 25 %، نورة سعدي 50 %، بن رقطان 50 %، زتيلي 78،34 %، الغماري 64،17 %، يحياوي 25 %، بوالدهان 25 %، بوساحة 66،26 %، حمدي 84،7 % محمد الاخضر عبد القادر السائحي 62،11 %، بن مريوفة 45،45 %، جوادي 47،39 % الطاهري 62،40 %، باوية 5،12 %، ميهوبي 10،42 %، عاشوري 10 %، خمار 21،16 %، نادية نواصر 48 %، الازهر عطية 33،33 %، احلام مستغانمي 07،23 % •

ومن الواضح ان نسبته عند تسعة عشر شاعرا اعلى من نسبته العامة، وان التوجه عند بعض الشعراء كعلاوة قد استقطبه كلية المتقارب اما عند بعضهم الاخر كبوحلاسة ودحو فقد كان التوجه

---

(1) الصائغ يوسف الشعر الحر في العراق منذ نشاته حتى عام 1958 مطبعة الاديب البغدادية بغداد 1978، ص 144 •

(2) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص 204 وتجدر الملاحظة ان النسبة ماخوذة بالنسبة الى اجمالي الشعر العمودي والحر معا بدلالة الشعر الحر وحده •

اليه اكثر من ثلثي التوجه الى الشعر الحر، واحتل عند ابن رقطان ونورة سعدي نصف توجههما الى الشعر الخر مما يدل على ان التوجه الى المتقارب ليس حدثا طارئا وانما هو حضور مستمر .

واذا كان علاوة قد توجه مرة واحدة الى الشعر الحر وان توجهه كان الى المتقارب فان قلة التوجه الى الحر تساهم في ارتفاع نسبة تواتر المتقارب ولكن ذلك لا يعني في المقابل ان كثرة التوجه اليه لا تساهم في ارتفاع نسبة المتقارب، فقد وجدنا ان كثرة التوجه سعد الله الى الحر لم تمنع نسبة المتقارب من الارتفاع الى 28، 14٪ وهي نسبة مرتفعة بالقياس الى نسبة ورود المتقارب في الشعر الفلسطيني مثلا .

2_2 نسبة الوحدات الصوتية والابيات .

واذا انتقلنا الى العلاقة بين البيت الصوتي والبيت الخطي (1) والكثافة في كل منهما فاننا نشير في البداية باننا قد حللنا خمسا وعشرين قصيدة هي :

الحالم (2)، صلاة في معبد (3)، أحـب (4)، رخامية (5)، على باب قصر الحكومة (6)

(1) جرت عادة النقاد استعمال السطر في مقابل البيت الخطي والجملة الشعرية مقابل البيت الصوتي، وقد اثرنا مصطلح البيت للانسجام مع تراثنا ولكن ذلك لا يمنعنا من اعتبار الفرق فيه بين العمودي والحر، والحق ان المصطلح قد ورد في كتاب العروض لحركات، ص97 &98 ويعرف البيت الخطي بانه ما كتب على سطر واحد، اما الصوتي فاننا نتفق مع حركات في صعوبة تعريفه ولكن البحث اقتضى منا ان نتوسط بين تعريفه الضيق والواسع فاعتبرنا فيه اربعة امور هي : نهاية الكلمة ونهاية التفعيلة ونهاية المعنى والوقوف بالسكون وقد حرصنا ما امكننا الجهد الا نتعسف في التطبيق اكثر مما حددناه .

(2) الزمن الاخضر، ص371 .

(3) يوميات متسكع محظوظ، ص7 .

(4) بـــــــراعم، ص7 .

(5) في البدء كان اوراس، ص149 .

(6) وحرسني الظل، ص29 .

حديث الذاكرة(1)، يريد ونسك(2)، المغني الفقير(3)، الى سمراء من بلادي(4)، صورة معكوسة لحادثة محتملة(5)، توضيح عن منشور غزلي(6)، حنين(7)، احتضار موعد(8)، جراح(9) اعلان عن هوية(10)، سفينة تنوح(11)، تصريح في بداية المنعطف(12)، مغرور(13) نداء(14)، هذا المنفى(15)، انفراد(16)، معزوفة الظما(17)، اصوات من ايران(18) انت والا زدحام(19)، تذكر(20)، وزنابق(21).

وقد وجدنا فيها 2239 وحدة بمعدل 86،11 وحدة في كل قصيدة، واذا ما قارناها بمجزوء المتقارب فان القصيدة من المتقارب في صورته الحرة، يعادل 14،35 بيتا من مجزوء المتقارب، وقد توزعت على كل من الحشو والضرب كما يلي: وردت في الحشو 1786 وحدة بنسبة 79،67٪ من مجموع الوحدات، بينما لم ترد على الضرب الا 453 وحدة بمعدل 20،23٪ ومن البديهي ان يرتفع الاختلاف في عدد الوحدات بين الضرب

(1) خضراء تشرق من طهران، ص65 .
(2) تعال ايها الطوفان، ص 37 .
(3) المغني الفقير، ص25 .
(4) الحرف الضوء، ص61 .
(5) هموم مواطن يدعى عبد العال، ص81 .
(6) قائمة المغضوب عليهم، ص15 .
(7) زمن الرحيل، ص61 .
(8) مجموعة الطاهري، ص18 .
(9) الكهوف المضيئة، ص33 .
(10) الكتابة بالنار، ص15 .
(11) مواويل العشق والاحزان، ص25 .
(12) رصاص وزنابق، ص 81 .
(13) على مرفا الايام، ص33 .
(14) جزيرة حلم، ص82 .
(15) راهبة في ديرها الحزين، ص12 .
(16) عراجين الحنين، ص75 .
(17) معزوفة الظما، ص97 .
(18) البحيرة الخضراء، ص3 .
(19) فصول الحب والشمول، ص63 .
(20) السفر الى القلب، ص13 .
(21) انتظار، ص89 .

والحشو،لان المفروض في الحشو ان يشتمل على عدد أكبر من الوحدات،لان البيت في العادة يتكون من اكثر من وحدة صوتية .

اما اذا انتقلنا الى توزع الوحدات على الابيات،فان اول ما ينبغي هو الاشارة الى انه قد ورد في القصائد التي حللناها 453 بيتا صوتيا ،توزعت على 665 بيتا خطيا اي ان البيت الصوتي قد احتوى على 1.46 بيتا خطيا ،وهو معدل يمكن ان يؤكد ندرة التوجه الى التدوير في المتقارب الحر،ويمكن ان يؤكد ايضا ان المتقارب في صورته الحرة يؤثر القصر في طول البيت ،فقد تكون البيت الصوتي من 4.94 وحدة في المعدل العام بينما تضمن الخطي 3.36 وحدة .

ومن الملاحظ في العددين ،ان الوحدات قليلة في كل من البيتين ،وانها لم تصل الى عدد الوحدات في البيت العمودي التام ،واذا ما قارناه بوحدات المشطور والمجزوء في العمودي فاننا سنجد ان البيت الحر لا يكاد يختلف كثيرا عن المشطور والمجزوء في العمودي ،فالمشطور يشتمل احيانا على ثلاث وحدات والمجزوء على اربع ،ولا شك ان انسجام عدد الوحدات في البيت الحر مع نظيره في العمودي في كل من المجزوء والمشطور يؤكد ان الشعر الجزائري ليس ميالا الى العمودي فقط ،وانما لا يستطيع ان يتخلص من تأثيراته حتى ولو كان متوجها الى التجديد .

على ان الباحث ،وهو يؤكد هذه الظاهرة فانه لا ينسى ان يشير الى ان عدد التفاعيل وان كان في المتوسط العام قليلا ،الا انه قد وصل في بعض الاحيان كما هو الحال في قصيدة معزوفة الظمأ لعمار بوالدهان الى احدى وخمسين وحدة في البيت الصوتي الواحد ومن الواضح انه استثناء لا ينفي ما ذهبنا اليه قدر ما يؤكده ،خاصة وان كثيرا من الابيات قد اقتصرت على وحدة صوتية واحدة .

2 : 3 نسبة شيوع المزاحفة .

واذا انتقلنا الى المزاحفة فان اول ما يلفت النظر فيها انها وقعت في 963 وحدة صوتية بنسبة 43،01 ٪ من مجموع الوحدات الصوتية ،ولا شك ان نسبتها مرتفعة الى حد ملحوظ ،وقد اشرنا الى ان كثرة المزاحفة خطر يتهدد الحس الموسيقي ،ولكن اقتصار المزاحفة في المتقارب على عدد محدود من الزحافات والعلل قد قللت من استفحال الخطر-

وقد توزعت المزاحفة على خمسة أنواع: القبض في 661 وحدة، بنسبة 63، 68٪ من مجموع المزاحفة، ويليه القصر في 208 وحدات، بنسبة 59، 21٪، ثم الحذف باحدى وثمانين وحدة ونسبة 41، 8٪ ثم البتر بسبع وحدات ونسبة 31، 0٪، ثم التسبيغ والثلم بثلاث وحدات لكل منهما، بنسب) 31، 0٪.

ومن الواضح ان القبض قد استقطب نسبة كبيرة تزيد عن ثلثي المزاحفة، ويليه القصر بنحو من الخمس، ثم الحذف بنسبة تقل عن العشر. أما البتر والتسبيغ والثلم فقد كانت نسبة كل منها متواضعة الى حد كبير.

ولا شك ان ارتفاع نسبة القبض راجعة الى انه في الحشو "حسن"(1) من ناحية لانه يقلل من السواكن ويكثر من المتحركات، كما يرجع الى كثرة عدد الوحدات التفعيلية في الحشو، فقد وقعت في الحشو 1786 وحدة من مجموع 2239 بنسبة 76، 79٪.

ومن الواضح ان عدد الوحدات في الحشو قد ساعد على انتشار القبض، ومما ساعد على ارتفاع نسبة وروده في العروض بسبع وعشرين مرة، على الرغم من انه زحاف لا يدخل الا على الحشو.

اما ارتفاع نسبة القصر فانها راجعة الى الانسجام بين القبض وطبيعة اللغة العربية التي تتطلب الوقوف على ساكن، ويمكن الاشارة هنا الى ان نسبته كان يمكن ان ترتفع أكثر لو ان الشعراء لم يتجاوزوا في بعض الاحيان منطق الوقوف على ساكن في نهاية البيت.

ولا شك ان تواضع نسبة البتر والتسبيغ والثلم راجعة الى انها نادرة في المتقارب كما هو الحال في البتر والثلم وغير مألوفة كما هو الحال في التسبيغ.

واذا كان التسبيغ في المتقارب الحر غريبا، باعتبار انه غير معروف في العمودي فان منطق الشعر الحر في خلق زحافاته الخاصة يمكن ان يساعد على قبول التسبيغ في المتقارب، خاصة وانه واقع في العمودي في غير المتقارب، كما هو الحال في الرمل مثلا ولا شك ان حدوثه في العمودي قد هيأ الذهن امام الاذن فصارت تألفه في الوحدة التي تنتهي بسبب خفيف كما هو الحال في المتقارب، ومما يساعد على قبول التسبيغ هنا

(1) العقد الفريد، الجزء الخامس، ص476.

انه يجيء في الضرب دون الحشو، تماما كما هو الحال في العمودي .

أما فيما يتعلق بالثلم فالمعروف انه يحدث في الطويل والمتقارب العموديين، وانه يقع في التفعيلة الاولى، ولكنه هنا خالف المألوف، فبدلا من ان يقع في الوحدة الاولى وقع في الحشو قبل الضرب مباشرة كمثل ما فعل باشوات في قصيدته " حنين " (1).

ومرتع أحلامي فيما مضـــــو

هناك تحيا باعماقي تحيـــــا

ومن الواضح ان الثلم قد وقع في البيت الثاني قبل الضرب المبتور نتيجة تسكين ياء المتكلم في " اعماقي " ، ويخيل الي ان التسكين كان وسيلة تتهرب بها التفعيلة من الوقوع في فاعلن المخبونة اذا ما تحركت الياء ، فايثار المزاحفة في غير موضعها على الخروج عن الوحدة الى معكوسها ، فلسفة معقولة من ناحية ، ولكننا نرى انه كان بالامكان استبدال الياء بناء الدالة على الفاعلين ، او حذف " تحيا " الثانية فيظل الضرب مبتورا ، ويمكن بذلك تجنب الثلم في غير موضعه كما ورد في القصيدة .

واذا نظرنا الى توزع المزاحفة على الحشو والضرب فاننا سنجد ان توزيعها قد وقع في الحشو اكثر مما وقع في الضرب ، كما يبين الجدول التالي :

الزحـــاف	الحشـــــو		الضـــــرب	
	الوحدات	النسبـــة	الوحدات	النسبـــة
القبـــض	634	%96،35	27	%8،85
القصـــر	ــــ	ــــ	208	%68،19
الحـــذف	21	%3،19	60	%19،67
البـــتر	--	----	7	%2،29
التسبيـــغ	1	%0،15	2	%0،65
الثلـــم	2	%0،3	1	%0،32

(1) زمن الرحيل ص 61

واذا كان من الواضح كما يبين الجدول ان عدد الزحافات في الحشو اكثر من عددها في الضرب ، ولكن نسبة المزاحفة في العروض بالنظر الى عدد تفعيلات الضرب لا تزيد عن 36،84 ٪ بينما ترتفع في الضرب الى ان تصل الى 32، 67 ٪ ، ومن البديهي ان ارتفاع نسبة المزاحفة في الضرب وقلتها في الحشو راجعة الى عدد الوحدات الصوتية في كل منهما فعدد وحدات الحشو 1786 ، بينما اقتصر عددها في الضرب على 453 وحدة ٠

ومن الواضح ان ارتفاع نسبة المزاحفة في الضرب عنها في الحشو تعود الى تعدد العلل والزحافات في الضرب ، وقلتها في الحشو ، ومن المعروف ان الضرب في القصيدة الحرة يتميز عن مثيله في العمودية بانه يقبل الزحاف والعلة التي تدخل على العروض والتي تدخل على الضرب ، بالاضافة الى علله وزحافاته الخاصة مما لم يرد في الشعر العمودي ، كما هو في كتب العروض ٠

والباحث في زحافات الحشو يجد ان المزاحفة قد اقتصرت على القبض في غالبية الوحدات ، فقد وقع في 634 وحدة من مجموع 658 وحدة ، بنسبة 35، 96 ٪ من مجموع الزحاف في الحشو ، وقد ورد فيه الحذف بنسبة قليلة بلغت 19، 3 ٪ ، اما التسبيغ والتلم فان التوجه اليهما لم يكن يلفت النظر ٠

اما في زحافات الضرب فان التركيز قد توزع على ثلاث علل هي : القصر في 208 وحدات بنسبة 19، 68 ٪ من مجموع المزاحفة في الضرب ، وتلاه الحذف بستين وحدة ونسبة 19، 6 ٪ ، ثم القبض بسبع وعشرين وحدة ونسبة 85، 8 ٪ ، واقتصر التوجه الى البتر على سبع وحدات بنسبة 29، 2 ٪ ، أما التسبيغ والتلم فقد كانت نسبة التوجه اليهما ضئيلة الى حد انها لا تكاد تلفت الاهتمام ٠

واذا كان القصر في الضرب منطقيا ينسجم مع واقع اللغة ، حيث تتطلب الوقوف على الساكن في النهاية عندما يتم المعنى ، ويشبهه في ذلك الحذف ، فان الملفت للنظر في الضرب هو ورود القبض لا لانه غير جائز ، ولكن لانه زحاف وقع في الضرب من ناحية ، ولانه من ناحية يتناقض مع ضرورة الوقوف بالسكون عند نهاية التفعيلة ، ونهاية البيت ، ولا شك ان وجود القبض في الضرب يشبه وجود الحذف في الحشو ، والحق ان النظر اليهما ينبغي

ان يتم من خلال الاختلاف بين طبيعة كل من الشعر الحر والعمودي ·

والحق ان الذي يلفت النظر في الضرب ايضا ،ان الثلم قد وقع في الضرب على غير المألوف في مثل قصيدة عمار بن زايد " تصريح في بداية المنعطف".(1)

سيجرفنا ظل هـــذا المـــــاء

ضعي قبل هذا الرحيل لنا أسوانه

ومن الواضح ان الثلم قد وقع في ضرب البيت الثاني ،واذا كانت القصيدة الحـرة تملك حق اختيار زحافاتها فان ورود زحاف كالحذف في الحشو والثلم في الضرب ،يمكن أن يؤديا الى اضطراب في الموسيقى ،وخاصة اذا ارتفعت نسبته ·

3 ـ الرمـــــــــل

3 : 1 نسبة شيوع البحـــــر·

اذا كان المتقارب هو النقلة التي يتميز بها الشعر الجزائري المعاصر عن غيره مـن الاشعار العربية ،فان الشعر الجزائري لا يتميز الى حد الاختلاف الكلي ،ويمكن للباحث ان يتلمس اوجه شبه متعددة بينه وبين مختلف الاشعار العربية · ويهمنا هنا اهتمامـــه بالرمل ،ومن المعروف ان الرمل في العصر الحديث " نهض نهضة كبـــيرة"(2) · وقـــد رأينا انه احتل في العمودي الرتبة الرابعة بعد كل الكامل والمتقارب والخفيف ·

واذا كان الشعر الجزائري المعاصر كغيره من الاشعار العربية المعاصرة قد أخذ يهتم بالرمل ،فان اهتمامه به في الحر أكثر منه في العمودي ،واذا كان قد احتل الرتبة الرابعة في العمودي ،فانه صار في الحر يحتل الرتبة الثانيـــة(3) بعد المتقارب مباشرة بقصائد عددها 185 قصيدة بنسبة 23،68٪ من مجموع الشعر الحر الخالص·

---

(1) رصاص وزنابق ،ص 81 ·

(2) موسيقى الشعر ،ص 200 ·

(3) يرى عبود شلتاغ شراد ان الرمل يحتل الرتبة الاولى في الشعر الجزائري ،انظـر حركة الشعر الحر في الجزائر ،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر 1985 ص 145 ،وتجدر الملاحظة بان شراد قد اكتفى بالمرحلة الاولى من حركة الشعر الحر (1954 ـ 1974) ·

ولا شك ان الرمل الحر يحتل في الشعر العراقي الرتبة الثالثة بعد الكامل والرجز(1) ويحتل في شعر الارض المحتلة الرتبة الاولى بنسبة 9،19٪ (2)، ومن الواضح ان الشعر الجزائري وهو يشارك غيره من الاشعار العربية في التوجه الى الرمل في صورته الحرة فانه يختلف عنها من حيث تواتر الرمل ، واختلاف نسبة تواتره ، ولكن هذا التباين ، وان كان يوكد الملامح الخاصة فانه لم يمس الاهتمام بالبحر.

واذا كانت النسبة والرتبة تدلان على مدى اهتمام الشعر الجزائري بالرمل فانهما ايضا يقودان الى ان الشعراء الذين اهتموا به كان عددهم كبيرا ، والحق ان عددهم وصل الى اثنين وثلاثين شاعرا بنسبة 41،74٪ من مجموع الشعراء الذين اتجهوا الى الحر.

ومن الملاحظ في نسبة الشعراء انها لا تقل عن نسبتهم في المتقارب الا بفاصل ضئيل لا يتعدى 33،2٪ ، بفارق شاعر واحد فقط ، وقد توزعت نسبته في أشعارهم كما يلي : نواصر 36٪ ، خمار 91، 18٪ ، عاشوري 15٪ ، بوالدهان 33،33٪ ، باوية 25٪ ، يحياوي 50٪ ، بوساحة 33،73٪ ، أحمد حمدي 68،15٪ ، جوادي 78،15٪ ، مفدي زكريا 100٪ ، رزاقي 95،13٪ ، ابن العقون 100٪ ، زتيلي 69،8٪ ، الطاهري 5،12٪ الغماري 29،35٪ ، محمد الاخضر السائحي 100٪ ، الازهر عطية 88،38٪ ، محمد الاخضر عبد القادر السائحي 88،34٪ ، احلام مستغانمي 82،12٪ ، ازراج 25٪ شقرة 33،33٪ ، حمدي 24،17٪ ، اجقاوة 25٪ ، سعدي 50٪ ، بن زايد 57،53٪ دحو 20٪ ، سعد الله 85،22٪ ، باشوات 25،31٪ ، احمد عروة 50٪ ، بوحلاسة 05،21٪ ، حرز الله 25٪ ، وحمادي عبد الله 60٪.

ومن الواضح ان نسبته عند كل من مفدي زكريا والاخضر السائحي وابن العقون قد استقطبت توجههم الى الحر ، وربما كان السبب في ذلك ان توجههم اليه نادر وقليل لم يتعد القصيدة الواحدة عند كل من مفدي والسائحي ، بينما لم يزد عند ابن العقون عن قصيدتين ثنتين.

---

(1) الشعر الحر في العراق ، ص143.

(2) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص204.

وقد وصلت نسبته عند بوساحة الى اكثر من ثلثي التوجه، واقتربت منها عند حمادي عبد الله وانها زادت على نصف التوجه عند كل من سعدي وابن زايد ويحياوي، مما يوكد ان اهتمام الشعراء الجزائريين بالرمل يتصاعد باستمرار.

يرى الباحث ان اضعف نسبة توجه الى الرمل كانت نسبة توجه الطاهري، وبالنظر الى انها بلغت 12،5٪ من مجموع شعره فانه من الواضح انها نسبة مرتفعة اذا ما نظرنا الى عدد البحور العمودية والحرة، مما يوكد ان مستقبل الرمل سيكون ارفع مما هو عليه الآن.

ولا شك ان اهتمام الشعراء به ليس راجعا الى كونه من البحور البسيطة التي تتميز بسهولتها، ولكنه يرجع الى طبيعة البحر وامكاناته التعبيرية. ويرى علي عشري زايد ان فيه نوعا " من الانسيابية والاسترسال يجعله صالحا للتعبير عن العواطف الحادة، غضبا كانت ام فرحا "[1] وربما يرجع ايضا الى طبيعة تركيبه، فالسببان يحيطان بالوتد، مما يجعل من الوحدة الصوتية وحدة معلمة تعليما وسطيا، اي ان ورود العنصر الخفيف بين ثلاثة عناصر ثقيلة بحيث لا يسبقه الا عنصر ثقيل واحد، بينما يتكون عنصران ثقيلان، ولا شك ان مجيء الخفيف بعد الثقيل مباشرة تقليل للثقل، اذ ان الاستراحة بين ثقيلين تمكن من استقبال الثقيل التالي، وربما كانت هذه السمة الاساسية التي تتميز بها وحدة الرمل، وهي التي ساعدت الشعراء على الوقوف على اهمية هذا البحر.

3 : 2 نسبة الوحدات الصوتية والابيات .

. واذا انتقلنا الى طريقة استخدام البحر فاننا قد حللنا سبعا وعشرين قصيدة هي : سوف اذكر[2]، غيوم[3]، مرحبا يا جمال[4]، سلة الدخان[5]، حائرة[6] الموت في الحب[7]، سنابل الحقيقة[8]، بالركاب ابحر زورقي التائه[9]

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص 204، نقلا عن موسيقى الشعر الحر، مخطوط ص 152.
(2) زمن الرحيل، ص 110 .
(3) الزمن الاخضر، ص 95 .
(4) اغنيات اوراسية، ص 31 .
(5) انفجارات، ص 33 .
(6) براعم، ص 13 .
(7) الجميلة تقتل الوحش، ص 49 .
(8) الحب في درجة الصفر، ص 33 .
(9) راهبة في ديرها الحزين، 84 .

زهرة الحلم اليقين (1) ، رسم الفن الجديد (2) ، والتقينا (3) ، ميلاد الحقيقة (4)
حبيبتي تتعرى (5) ، الكتابة والنهر (6) ، التقينا (7) ، علمتني (8) ، آهات ودموع (9)
في انتظار بطاقة (10) ، ثلاثة مقاطع (11) ، كلمات (12) ، هي شريان بلادي (13) ، مقاطع
الى حبيبتي (14) ، الحب في خطر (15) ، اغنية قابلة للتلحين (16) ، من انا (17) ، الانسان
الكبير (18) ، والغريب طلع وانفجار (19).

وقد وجدنا انها اشتملت على 1386 وحدة صوتية ، بمعدل 51٫33 وحدة في القصيدة الواحدة ، وبمعدل 12٫83 بيتا من مجزوء الرمل في صورته العمودية ، وقد توزعت هذه الوحدات على الحشو بوحدات عددها 953 بنسبة 68٫75٪ من مجموع الوحدات . اما الضرب فقد احتوى على 433 وحدة بنسبة 31٫24٪ ، واذا كانت وحدات الحشو أكبر من ضعفي وحدات الضرب فان ذلك امر طبيعي ، لان البيت يحتوي على ضرب واحد بينما يتضمن في العادة اكثر من وحدة في الحشو .

---

(1) قراءة في آية السيف ، ص63 .
(2) الحرف الضوء ، ص 18
(3) مجموعة الظاهري ، ص17 .
(4) رصاص وزنابق ، ص87 .
(5) ما ذنب المسمار يا خشبة ، ص59 .
(6) فصول الحب والتحول ، ص20 .
(7) اغاني الزمن الهادي ، ص51 .
(8) انتظار ، ص32 .
(9) معزوفة الظمأ ، ص17 .
(10) جزيرة حلم ، ص38 .
(11) البحيرة الخضراء ، ص59 .
(12) على مرفأ الايام ، ص57 .
(13) مواويل للعشق والاحزان ، ص19 .
(14) السفر الى القلب ، ص39 .
(15) تعال ايها الطوفان ، ص42 .
(16) تحزب العشق ياليلى ، ص201 .
(17) ديوان ابن العقون ، ص115 .
(18) اغنيات نضالية ، ص57 .
(19) تأمل في وجه الثورة ، ص31 .

وبالنسبة للابيات فان القصائد المحللة قد اشتملت على 433 بيتا صوتيا اشتملت على 1051 بيتا خطيا ، بمعدل 2،42 بيتا خطيا في كل بيت صوتي ، ولا شك ان اشتمال البيت الخطي على اكثر من ضعفي البيت الخطي في الرمل راجع الى ان كثيرا من الابيات الخطية لم تتضمن الا وحدة واحدة ، مما يساعد على ارتفاع عدد الابيات الخطية ، ومن البديهي ان احتواء البيت الصوتي على اكثر من بيتين خطيين يعني ان الشعر الجزائري الحر في الرمل يميل الى التدوير أكثر مما هو عليه في المتقارب ، ولكن اكتفاء البيت الخطي ببيتين خطيين يعني ان الشعر كان يتحكم في التدوير اكثر مما يتحكم التدوير فيه ، ولا شك ان البيتين الخطيين ليسا مسافة واسعة تمنع الوقوف أو تمنع قدرة المتلقي على الاستيعاب .

3 : 3 نسبة شيوع المزاحفة .

وفي المزاحفة وجد الباحث انها انها قد وقعت في 613 وحدة صوتية ، بنسبة 22،44٪ ومن الواضح انها تقترب من نسبة المزاحفة في المتقارب ، وانها نسبة مرتفعة كنسبة المتقارب ولكن ارتفاع نسبتها هنا أكثر خطورة منه في المتقارب ، لان المتقارب اكتفى في المزاحفة بخمسة انواع ، بينما وصلت المزاحفة في الرمل الى خمسة عشر نوعا ، مما يساعد على بلبلة الايقاع وخفوته الى حد الضياع .

وقد توزعت المزاحفة كما يلي : الخبن في 375 وحدة بنسبة 61،17٪ من مجموع الوحدات المزاحفة ، ويليه القصر في 118 وحدة بنسبة 19،24٪ ، ثم الخبن والقصر باثنتين وخمسين وحدة بنسبة 8،48٪ ، ثم الحذف باربع وثلاثين وحدة بنسبة 5،54٪ ، ثم اللف بتسع وحدات ونسبة 1،46٪ ، ثم الخبن والحذف بست وحدات ونسبة 0،97٪ ، ثم الخبن بعد التشعيث بخمس وحدات ونسبة 0،81٪ ، ثم الاضمار بعد الخبن والحذف ، واللف بعد التشعيث بثلاث وحدات لكل منهما ونسبة 0،48٪ ، ثم مفتعلن وفعلاتان بوحدتين لكل منهما ونسبة 0،32٪ ثم الشكل وفاعلاتاتن ، مفتعلاتن ومستفعلان بوحدة لكل منها ونسبة 0،16٪ .

ومن الملاحظ في هذه الزحافات ان المزاحفة تكاد على الرغم من توزعها على خمسة عشر نوعا تتركز على القصر والخبن والحذف و " الخبن والقصر " وانها لم تلجأ الى الزحافات الاخرى الا بنسبة ضئيلة وان تأثرت بها .

وبالنظر في هذه الزحافات الاساسية يتبين لنا ان المزاحفة قد اقتصرت على ما هو

مسموح به في فاعلاتن ، ولكنه في الزحافات الثانوية قد توزع على ما هو مسموح وما هو غير مسموح بل على ما لا يمكن ايجاد اسم له الا بالتعسف .

واذا كان الخبن يدخل في وحدة "الرمل" بحسن "(1) فانه يمكن فهم كثرة الاعتماد عليه وكن الملفت للنظر ارتفاع نسبة القصر واحتلالها الرتبة الثانية بعد الخبن مباشرة ، وربما يرجع السبب في ذلك ان القصر علة تلحق بالعروض ، وان ضرورة الوقوف على نهاية البيت بالسكون هو الذي ساعد على ارتفاع نسبة تواتره .

واذا وزعنا المزاحفة على الحشو والعروض اظهر لنا الجدول التالي مجموعة من الملاحظات .

نوع المزاحفة	الحشو		العروض	
	الوحدات	النسبة	الوحدات	النسبة
فاعلات	9	92،7،9	—	—
فا علاتاتن	—	—	1	٪0،34
فا علات	—	—	118	٪40،54
فا علاتن	307	٪95،34	68	٪23،36
فعلات	—	—	52	٪17،86
فعلات	1	٪0،31	—	—
فاعلن	—	—	34	٪11،68
فعلن	—	—	6	٪2،06
فالان	—	—	3	٪1،03
فعلاتان	—	—	3	٪1،03
مفتعلن	—	—	2	٪0،68
فعولن	4	٪1،24	1	٪0،34
فالاتان	—	—	2	٪0،68
مف تعلاتن	1	٪0،31	—	—
مستفعلان	—	—	1	٪0،34
عدد الوحدات المزاحفة ونسبتها	322	٪33،78	291	٪67،2
عدد الوحدات	953		433	
نسبة المزاحفة الى المزاحفة العامة	٪52،52		٪47،47	

(1) المتوسط الكافي ، 207 .

والملاحظة الاولى في هذا الجدول ان المزاحفة في الحشو اعلى منها في الضرب، وان عدد وحدات الحشو المزاحفة اكثر من عدد الوحدات المزاحفة في الضرب، وربما يكون هذا منطقيا باعتبار ان وحدات الحشو العامة بلغت 953 بنسبة 68،75٪ من مجموع الوحدات ، بينما لم تزد نسبة وحدات الضرب عن 31،24٪ .

ولكننا اذا نظرنا الى الوحدات المزاحفة في كل من العروض والحشو ، بالمقارنة مع عدد الوحدات فيها فاننا سنجد ان المزاحفة في الضرب كانت اعلى منها في الحشو ولا شك ان ذلك راجع الى انه اكثر الوحدات مزاحفة باعتباره نهاية البيت ، وباعتباره محتويًا على القافية ، وباعتباره من ناحية ثالثة تقبل العلة والمزاحفة معا .

واذا نظرنا الى انواع الزحاف في كل من الضرب والحشو فاننا سنجد انها في الحشو اقل منها في الضرب ، فقد اقتصرت في الحشو على خمسة انواع ، ولكنها في الضرب وصلت الى اثني عشر نوعا متفاوتة في الاهمية .

وقد اشرنا من قبل ان المزاحفة تلعب دورا أساسيا في المحافظة على الايقاع أو بلبلته ، فقلتها تدل على تميز الايقاع ، وكثرتها تدل على ضياع الايقاع وضعفه . ولا شك ان كثرة المزاحفة في الضرب مضافة الى كثرة انواع المزاحفة قد اثرا على الايقاع تأثيرا واضحا في الرمل ، فالانتقال في الضرب من مزاحفة الى أخرى يتضمن نوعا من المفاجأة ، ولكن كثرته تعني ايضا كثرة المفاجأة مما يتناقض مع التوقع الناتج عن الانتظام ، واذا كانت المفاجأة مرتبطة بالتوقع والظن فان التوقع والظن ينبغي ان يكونا اكثر من المفاجأة .

واذا انتقلنا الى انواع المزاحفة في كل منهما فاننا سنلاحظ ان الحشو قد ركز على الخبن دون غيره من الانواع ، بينما توزع تركيز الضرب على اربعة انواع هي : الخبن ، الحذف ، والقصر والخبن مع القصر وان كان القصر فيها أبرز .

والملفت للنظر في الضرب ان نسبة الخبن تجيء في الرتبة الثانية بعد القصر ، ومن المعروف ان الخبن زحاف يدخل على الحشو ولا يدخل على الضرب ، واذا كان الخبن في الضرب منسجما مع مبدا خلق الشعر الحر لزحافاته الخاصة فانه من المناسب الاشارة الى ضرورة انخفاض نسبته لكي يتم الانسجام مع قلة المزاحفة وكثرة التوقع .

واذا كان الخبن في الضرب يلفت النظر فان الحذف فيها يلفت النظر ايضا ولكن بصورة مخالفة للخبن ، ومن المعروف ان الحذف علة موقعها / الضرب ، ولكن ورودها في ضرب الرمل في صورته الحرة عند بعض النقاد جمع بين الرمل والمتدارك ، حيث لا جمع بينهما ففاعلن ليست مقتصرة على المتدارك وانما هي موجودة ايضا في البسيط وفي السريع وهي من ناحية اخرى علة في وحدة الرمل الصوتية مما يجعل من الجمع بينهما وبين الوحدة الصحيحة تنويعا على العزف اكثر مما هو اختلاف فيه .

وتبقى في النهاية اشارة تتعلق بالاضرب ، ومن الملاحظ في نسب المزاحفة في الاضرب ان هناك تشابها في الاضرب وان هذا التشابه يتفاوت من حين الى آخر ، فالضرب المحذوف يختلف عن الضرب المقصور او المخبون ، ولا شك ان التشابه والاختلاف في الاضرب من حق الشاعر من ناحية وانه من ناحية أخرى يحقق مبدأها ما في ايقاع الشعر الحر وهو الجمع بين التوقع والمفاجأة على عكس الشعر العمودي الذي يقوم على التكرار وتوقع التكرار .

ولعل النظر في قصيدة الكتاب والنهر (1) لمحمد زتيلي ويمكن ان يوقفنا على ظاهرة جمع الاضرب المختلفة في القصيدة الحرة الواحدة فقد كان الضرب تاما ومخبونا ومخبونا مع القصر ومقصورا ومحذوفا واتخذ شكل فاعلتن ايضا ، واذا كان التنوع في الضرب قد وصل الى ستة انواع فان التركيز فيه وقع على ثلاثة التام والمقصور والخبن مع القصر .

اما اذا نظرنا الى توالي الاضرب فان الباحث يرى ان القصيدة قد ابتدات فهي البيتين الاولين بضرب تام ثم خبنت في الثالث ، وفي الرابع والخامس جمعت بين الخبن والقصر ، وفي السادس والسابع عادت الى التام ، ثم عادت في الثامن الى المخبون (؟) ، وفي التاسع توجهت الى المقصور ، وفي العاشر والحادي عشر انتقلت مرة اخرى الى الخبن مع القصر ، وفي البيتين التاليين عادت الى التام ثم الى المقصور

---

(1) فصول الحب والتحول ، ص20

في البيتين اللذين بعدهما لتنتقل الى البيت السادس عشر الى الحذف ، وهكذا الى آخر القصيدة . وعندما تصل الى البيت الخامس والعشرين تستعين بفاعلتن لكي تخرج عما هو مألوف في ضرب الرمل .

ومن خلال تتبع الاضرب فاننا نجد ان الخبن والقصر قد وردا متتاليين في ثلاثة ابيات فقط هي العشرين والحادي والعشرين والثاني والعشرين ، وان ضربا آخر لـم يتكرر بشكل متوال أكثر من مرتين .

ولا شك ان عدم توالي الضرب بشكل ملفت للنظر قد ساعد القصيدة على ان تحقق مبدا المفاجأة وخلاف الظن ، وان توالي الضرب مرتين أو أكثر ، قد حقق مبدأ التوقـع فتحقق بذلك نموذج جديد ، في نظري لاستخدام الاضرب في القصيدة الحرة .

4 ـ الرجـــــــــز .

4 : 1 نسبة شيوع البحـــــر .

يحتل الرجز في القصيدة الجزائرية الحرة الرتبة الثالثة بعد المتقارب والرمل بقصائد عددها 163 بنسبة 87 ، 20 ٪ من مجموع التوجه الى الحر الخالص ، ولا شك ان ارتفاع نسبة التواتر قد اعادت للرجز من جديد شهرته المعروفة .

والحق ان ارتفاع نسبة الرجز في الشعر الحر ليس ظاهرة مقتصرة على الشعـــر الجزائري وحده ، وانما هو السمة التي تتميز بها مختلف الاشعار العربية الحرة ، فالرجز في شعر الارض المحتلة يحتل المرتبة الثانية بنسبة 6 ، 17 ٪ (1) ، ويحتل الرجز في الشعـــر العراقي الحر المرتبة الثانية (2) ، كما يدل على عودة الرجز الى مكانته العالية التي تتناسب مع شهرته الطاغية .

ولا شك ان الاحتفال بالرجز في القصيدة الحرة راجع الى سببين ، اولهما استعداده للمطاوعة في الضرب ، بحيث يمكن الجمع فيه بين الوحدة التامة والمزاحفة معا ، بل انه يمكن فيه الجمع بين زحافات متعددة في القصيدة الواحدة ، ويتمثل ثانيهما في ان حشوه يتقبل

---

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص 204 .

(2) الشعر الحر في العراق ، ص 140 .

في الواقع الشعري انواعا كثيرة من المزاحمة ،الامر الذي يساعد على التخفف مما قد يقع من رتابة .

وقد انعكس الاحتفال بالرجز في الشعر الحر على عدد الشعراء الذين اتجهوا اليه فزاد عددهم ،ولقد توجه اليه ستة وعشرون شاعرا بنسبة 60،46 % من مجموع الشعراء وهي نسبة كبيرة اذا ما قارناها بنسبة عدد الشعراء الذين توجهوا الى بعض البحور الاخرى كالكامل والمتدارك والوافر والهزج .

واذا كان عدد المتوجهين اليه ملفتا للنظر فان توجه كل منهم اليه قد اختلف عن الآخر ،فقد تواترت نسبته في اشعارهم بنسب مختلفة من شاعر الى اخر حيث توزعت كما يلي = ناصر 100 % ،بوحلاسة 5،26 % ،باشوات 15،62 % ،ابن رقطان 50 % ،حرزالله 25 % ،لوصيف 50 % ،سعد الله 32،85 % ،ابن زايد 17،85 % ،حمري بحري 24،15 % ،عبد القادر بن محمد 100 % ،ازراج 28،12 % ،احلام مستغانمي 58،97 % ،زتيلي 8،69 % ،عبد القادر السائحي 15،95 % ،شكيل 100 % ،ابن مريومة 9،09 % ،جمال الطاهري 6،25 % ،رزاقي 2،32 % ،جوادي 18،42 % ،احمد حمدي 11،76 % ،عياش يحياوي 25 % ،باوية 50 % ،بوالدهان 16،66 % ،عاشوري 45 % ،خمار 54،05 % ،ونادية نواصر 16 % .

والناظر في هذه النسب يجد انها تفاوتت من شاعر الى اخر الى حد التطرف الى احد الطرفين ،فبينما بلغت عند بعض الشعراء كابن محمد وناصر 100 % فانها لم تزد عند شاعر كرزاقي عن 2،32 % مما يدل على ان الرجز لا يتمثل بصورة متشابهة عند مختلف الشعراء ،وانما تختلف تفاصيله من شاعر الى اخر ،والملفت للنظر ان شاعرا كالغماري لم يتوجه الى الرجز ولو في قصيدة واحدة .

4-2 نسبة الوحدات الصوتية والابيات =

وقد حللنا من الرجز عشرين قصيدة هي = " نوفمبر الجديد " (1) " في ساحة الاسير " (2)

(1) الكهوف المضيئة ،ص 105 .
(2) اغتيالات النخيل ،ص 27 .

رواية الفصول الملغمة(1) ، ومرأة البحر المكسورة(2) ، عودة العاشق(3) ، سحب حمراء(4) قلبك(5) ، حوار الالم(6) ، فدائية من المدينة(7) ، سرب من الموت احتضر المجاهدون(8) ، سوداوية(9) ، عينان(10) ، الفرح وجرح(11) ، عينان(12) من روضها الخصل(13) ، حارة الاشواق(14) ، أغنية ريفية(15) ، الشاعر والسمار(16) ، وقصيدة على الرف(17) ، (18) فوجدناها تحتوي على 920 وحدة ، بمعدل 46 وحدة في كل بيت بمعدل 11،05 بيتا من مجزوء الرمل في صورته العمودية ، وبمعدل 15،33 بيتا من مشطور الرمل ، وقد توزعت على الحشو والضرب كما يلي : 620 وحدة في الحشو بنسبة 39 ، 67٪ ، 300 وحدة في الضرب بمعدل 32،60 . اما بالنسبة الى الابيات فان القصائد قد احتوت على 300 بيت صوتي تضمنت 349 بيتا خطيا ، بمعدل 16،1 بيتا خطيا في كل بيت صوتي وهو اقل من المعدل في كل من المتقارب والرمل ، وربما يرجع السبب في ذلك الى ان الرجز بحر شائع ، مما يجعل من صورته العمودية محفورة في الوجدان ، ومن البديهي ان الشعر الحر في الرجز ــ بحكم شيوع الصورة العمودية ــ لن يتمكن بسهولة من الامتداد بعيدا

---

(1) مواويل للعشق والاحزان ، ص63 .

(2) الجميلة تقتل الوحش ، ص57 .

(3) الكتابة بالنار ، ص55 .

(4) رصاص وزنابق ، ص 11 .

(5) على مرفأ الايام ، ص9

(6) قصائد متفاوتة الخطورة ، 15 .

(7) اغنيات نضالية ، ص 81 .

(8) راهبة في ديرها الحزين ، ص66 .

(9) الزمن الاخضر ، ص309 .

(10) زمن الرحيل ، ص 71 .

(11) ما ذنب المسمار يا خشبة ، ص83 .

(12) مجموعة الطاهري ، ص35 .

(13) فصول الحب والشمول ، ص76 .

(14) اغاني الزمن الهادي ، ص 75 .

(15) انفجارات ، ص9 .

(16) معزوفة الظما ، ص49 .

(17) اوراق ، ص47

(18) البحيرة الخضراء ، ص54 .

عما هو مألوف في الرجز العمودي ٠

واذا توزعت الوحدات على الابيات فان البيت الصوتي يصل الى 3٫06 وحدة ، بينما لا يصل الخطي الا الى 2٫63 ٪ وهما معدلان لا يقتربان كثيرا من صورة البيت المشطور في الرجز ، حيث تتكرر فيه ثلاث وحدات فقط ٠

4 : 3 نسبة شيوع المزاحفـــة ٠

اذا كانت القابلية للمزاحفة في وحدة الرجز هي التي ساعدت على عودة الاعتبار للرجز في الشعر الحر ، فان المزاحفة قد وقعت في 621 وحدة من مجموع 920 وحدة تضمنتها القصائد المحللة ، اي ان النسبة قد بلغت 67٫5 ٪ ، وهي نسبة مرتفعة بكثير عن نسبة المزاحفة في كل من الرمل والمتقارب وغيرهما من بقية البحور كما سيأتي من بعد ٠

واذا كانت المزاحفة في الشعر الحر كثيرة بصفة عامة ، فانها في الرجز اكثر منها في غيره من البحور ٠ ولا شك ان كثرتها في الرجز بالاضافة الى تنوعها مشكلة ينبغي التعامل معها بحذر ، ومما لا ريب فيه ان تنوع المزاحفة في الرجز الى حد الاشتمال على تسعة عشر نوعا يمكن ان يجعل في البيت الواحد وحدات متباينة ، مما سيؤثر بالضرورة على الايقاع الموسيقي ويقربه من النثر ٠

وقد موقعت المزاحفة في الحشو اكثر منها في الضرب ، فقد وقعت في 360 وحدة في الحشو بنسبة 57٫97 ٪ بينما لم تقع الا في 261 وحدة في الضرب بنسبة 42٫02 ٪ ومن البديهي ان عدد التفاعيل في كل من الحشو والضرب هو الذي ساعد على ان تكون المزاحفة في الحشو اكثر منها في الضرب ، فقد بلغت وحدات الحشو 620 وحدة ، بينما لم تزد في الضرب عن 300 وحدة ، أي أقل من نصف عدد وحدات الحشو ٠

ولكن الآية تنقلب اذا نظرنا الى المزاحفة في كل من القسمين بالنظر الى عـــدد الوحدات الخاصة به ، فقد زوحفت وحدات الحشو بنسبة 58٫06 ٪ وزوحفت وحدات الضرب بنسبة 87 ٪ ٠ ولا شك ان مزاحفة الضرب اكثر من مزاحفة الحشو امر معقول ، فالضرب محدود العدد في الوحدات من ناحية ، وتقع فيه العلل والزحافات ، بينما يقتصر الحشو فـــي المزاحفة على الزحافات وحدها من دون العلل من حيث التنظير على الاقل ٠

ومهما تكن وجهة النظر فان نسبة المزاحفة تبقى مرتفعة في القسمين معا ، وكلا على حدة ، ومن الملاحظ في المزاحفة انها اشتملت على تسعة عشر نوعا من المزاحفة ، ولا شك ان التعدد في المزاحفة الى مثل هذا العدد يؤكد ان الرجز في المزاحفة قد جمع بين ما هو مألوف في مستفعلنَ ذات الوتد المفروق والاخرى ذات الوتد المجموع ، وانه تعدى ذلك الى خلق زحافات جديدة لا يمكن تسميتها الا بصعوبة وتعسف ، ولا شك ان عدد الانواع في المزاحفة يؤكد من جديد مشكلة الزحاف في الرجز واعتقد ان الزحاف في رأي الاقدمين حل مناسب لهذه المشكلة ، ومن ثم فان المشكلة تحصل حين تقل نسبة المزاحفة . ولا شك ان مبدا المفاجأة والتوقع حين تقل النسبة يصبح منطقيا وصحيحا عند ذاك فالاساس ان تكون المفاجأة اقل من التوقع ، اي ان نسبة المزاحفة أقل من نسبة السلامة ، ولكن ارتفاع نسبة المزاحفة قلب الآية ، وجعل التوقع مفاجأة والمفاجأة توقعا فاحدث الحيرة والبلبلة ، ومن البديهي ان تعود الامور الى اوضاعها المناسبة والمعقولة ولن يتم ذلك الا بتقليل نسبة المزاحفة في الرجز.

وقد توزعت المزاحفة على التسعة عشر نوعا كما يلي :

الزحاف	عدد مراته	نسبته
فاعلن	6	%0،96
مفتعلن	72	%11،59
مستفعلان	25	%4،02
مستفعلاتن	3	%0،48
مفاعلان	14	%2،25
فعول	93	%14،97
مفاعلن	299	%48،14
فعل	19	%3،05
فعلان	42	%6،76
مفتعلان	7	%1،12

مفاعلاتـــن	5	%0،8
فعلاتان	2	%0،32
مفا عــلان	3	%0،48
مستفعــل	10	%1،61
فا علا ن	1	%0،16
مفــولــن	12	%1،93
مفا عيلــن	3	%0،48
مستفعــن	2	%0،32
فعلـــن	2	%0،32

، ومن الواضح ان الخبن يحتل الرتبة الاولى بنسبة تزيد عن ثلاثة اضعاف الزحاف الذي يليه ،وان " تاخبن مع القطع والقصر" يجي' في المرتبة الثانية بنسبة 97 ،14 % ،ويليه الطي بنسبة 59 ،11 % ثم " القطع والقصر" بنسبة 76 ،6 % والتذييل بنسبة 02 ،4 % و"فعل" بنسبة 05 ،3 % ثم الخبن والتذييل بنسبة 25 ،2 % • اما بقية الزحافات فان نسبتها المتواضعة قد تساعد الرجزعلى التخلص من مشكلة الزحافات •

ومما يلفت النظر في الزحافات ورود مقلوب الوحدة مفاعيلن وتسبيغها مفا عيلان ،وهما صيغتان جديدتان تسللتا الى مستفعلن لاتفاقهما مع وحدة الرجز في المدة الزمنية وفي نوع المقاطع ،ولكن الاختلاف في ترتيب المقاطع سبب كاف يمنع من دخولهما في الرجز ،والا سمحنا ان تتداخل التفعيلات جميعها في الوحدة على اعتبار السبب والوتد ،او تتداخـــل التفعيلات السباعية معا والخماسية معا ،وهو من طبيعته اضاعة الوزن في الشعر•

واذا كان من الواضح ان هاتين الوحدتين غريبتان عن الرجز في مستوى التنظير فانهما في الواقع الشعري موجودتان تلمسهما صالح ابو اصبع في شعر الارض المحتلـــة[(1)] •

واذا كانت مفاعيلن التامة او المسبغة تلفت النظر فان الرجز الحر قد استخدم "فعلن"

---

(1) الحركة الشعرية في الارض المحتلة ،ص 208 ،209 •

في الحشو ، وهي من الصيغ المستخدمة في الرجز ، ويعترف صالح ابو اصبع انه " قد كثر استخدامها في الشعر الحر في موضع الضرب من السطر الشعري ".(1)

واذا كنا قد اتخذنا نموذجين لزحافين جديدين من زحافات الرجز في صورته الحرة فاننا كنا نستهدف الى بيان بعض نماذج التنويع في الوحدات الايقاعية في الشعر الحر بعامة والرجز بصفة خاصة ، ولكي نبين من جهة أخرى ان الصيغ المستخدمة في الرجز تكون مقبولة حينا وغير مقبولة حينا آخر ، وان الرجز حين يتخلى عن غير المعقول فانه قد يساهم في التخفيف من حدة مشكلة الزحاف في الحر .

واذا وزعنا الزحافات على الحشو والضرب وجدنا ان الحشو قد اتخذ من المزاحفة احد عشر نوعا ، بينما اتخذ الضرب ستة عشر نوعا كما يبين الجدول التالي :

الزحاف	الحشو		الضرب	
	الوحدات	النسبة	الوحدات	النسبة
مف تعلان	1	%0،27	6	%2،29
مف تعلن	68	%18،88	4	%1،53
مفاعلن	275	%76،38	24	%9،19
مفاعلاتن	—	—	5	%1،91
مفاعلان	—	—	14	%5،36
مستفعل	4	%1،11	6	%2،29
مستفعل	2	%0،55	—	—
متفعلان	1	%0،27	25	%9،57
متفعلاتن	—	—	3	%1،14
فعولن	1	%0،27	11	%4،21
فعول	—	—	93	%35،63
فعل	1	%0،27	18	%6،89
فعلن	2	%0،55	—	—
مفاعيلن	3	%0،83	—	—
مفاعيلان	—	—	3	%1،14
فاعلن	2	%0،55	4	%0،53
فعلان	—	—	42	%16،09
فعلاتان	—	—	2	%0،76
فاعلاتن	—	—	1	%0،38
	360		261	

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص208 ، 209 .

وواضح من الجدول ان الحشو على الرغم من انه قد لجأ الى احد عشر نوعا من المزاحفة فانه ركز منها على اثنين فقط، هما الطي والخبن بنسبة 27،95٪ وان اقل من 5٪ قد توزعت على تسعة زحافات مما يجعل من نسبة كل منها نادرة وغير ملفتة للنظر، الامر الذي يساعد على سهولة التخلي عنها فتقل بذلك نسبة المزاحفة في الرجز من ناحية ، وتتخفف من ناحية اخرى مشكلة الزحاف في الرجز •

اما الضرب فقد ركز على سبع علل من الست عشرة ، وهي "التذييل" و " الخبن مع التذييل" و " الخبن والقطع مع القصر" و" الخبن"و" فعل" و " القطع والقصر" و"الخبن والقطع" • اما بقية الانواع فانه قد توجه اليها بنسب متواضعة الى حد يمكن التأكيد معه على ان الاستعانة بها وعدم الاستعانة سواء بسواء مما يؤكد من جديد ان مشكلة الزحاف في الرجز يمكن حلها بالتركيز على بعض الزحافات واهمال بعضها الآخر •

على ان الذي يلفت النظر في المزاحفة في الضرب ارتفاع نسبة الخبن والقطع مع القصر وزيادتها على الخبن بنحو من اربعة اضعاف ، وان القطع مع القصر قد تلاها في الاهمية ويليهما التذييل ثم الخبن • ولا شك ان التركيز في المزاحفة في الضرب وان تركز على سبعة انواع فانه في الحقيقة قد اكثر من استخدام اربعة انواع الى حد يمكن القول معه بانها كافية في الضرب ، وان الاستغناء عن غيرها لا يؤثر كثيرا على الايقاع الموسيقي ، بل انه قد يساعده على التخلص مما يلحقه من الاضطراب حين تكثر المزاحفة في البيت الواحد • كما يمكن ان يساعد على الابتعاد عن النثرية التي قد يلاحظها بعض الدارسين •

5 ـ المتـــــدارك •

5 : 1 نسبة شيوع البحـــر •

اذا كنا قد اكدنا في الرجز ان الشعر الحر قد اعاد اليه الاعتبار، فان الشعر الحر قد ارتفع بالمتدارك الى صدارة البحور في كثير من الاشعار، وقد انتقل به في القصيدة الجزائرية المعاصرة من الرتبة الحادية عشرة في العمودي الى الرتبة الرابعة في الحـــر ومن احدى عشرة قصيدة في العمودي الى اثنتين وثمانين قصيدة في الحر بنسبة 49،10٪ •

والحق ان المتدارك في شعر الارض المحتلة يحتل الرتبة الثالثة بنسبة 13٪ مـــن

اجمالي الشعر[1]، وهي رتبة تقارب من رتبته في الشعر الجزائري ، والملاحظ انه يتعثر في الشعر العراقي الحر، اذ لا ترد منه الا نماذج قليلة[2] ولا شك ان الاختلاف في الاهتمام بالمتدارك من شعر الى آخر لا ينفي الهتمام به في الشعر الحر بقدر ما يؤكده ، خاصة اذا عرفنا انه كان بحرا مهملا في القديم ، وقد رأينا انه لا يكاد يلفت النظر في العمودي ، واذا كان يوسف الصايغ في دراسته قد قد توقف في الشعر العراقي عند 1958 فان البحث في اوزان الشعر العراقي الحر بعد هذه الفترة سيؤكد ارتفاع الاهتمام بالمتدارك .

ويمكن التأكد من اهتمام الشعر الحر به انه في الشعر الجزائري قد سبق واحدا من اهم البحور في العصر الحديث وهو الكامل .

وقد اتجه سبعة عشر شاعرا بنسبة 39،53 % من الشعراء الذين توجهوا الى الحر وقد توزعت نسبته في اشعارهم كما يلي : باشوات 9،37 % ، حمادي 20 % ، فلوس 25 % حرز الله 5،12 % سعد الله 11،42 % حمدي 17،24 % ارزاج 3،12 % زتيلي 39،13 % عبد القادر السائحي 11،62 % رزاقي 2،32 % ابن مريومة 36،36 % جوادي 21،05 % حمدي 25،49 % ابو الدهان 16،66 % ميهوبي 10،52 % عاشوري 30 % ، وخمار 8،10 % .

والملاحظة الاولى في هذه النسب ان التفاوت بينها لا يصل الى طرفي نقيض كما رأينا في الرجز والرمل ، وبستثناء نسبة تواتره عند كل من رزاقي وارزاج ، فان التباين بين النسب لا يصل الى أقصاه .

5 : 2 نسبة الوحدات الصوتية والابيات :

وقد حللنا منه ثلاث عشرة قصيدة هي : الزمن الاخضر[3]، اللعنة السبعون[4]، نقش على باب قصر مهجـــور[5]، تحــــدي[6]، ضد الصمـــت[7]، ساعة الصحــــو[8]، السقــــوط[9]

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص 204 .
(2) الشعر الحر في العراق ، ص 144 .
(3) الزمن الاخضر ، ص 365 .
(4) اوراق ، ص 31 .
(5) عراجين الحنين ص 63
(6) زمن الرحيل ، ص 121 .
(7) ما ذنب المسمار يا خشبة ، ص 51 .
(8) ازهار البرواق ، ص 7 .
(9) في البدء كا أوراس ص 137

الحمان[1]، كوني من شئت[2]، فلتنقر طبلك يا هذا[3]، الخاتمة الوطن[4]، الصحو[5]، وبطولة جديدة في ميونيخ[6]، فوجدنا انها تحتوي على 966 وحدة صوتية، بمعدل 30، 74 وحدة في كل قصيدة، بمعدل 12٠38 بيتا من مشطور المتدارك العمودي، وقد توزعت على كل من الحشو والضرب كما يلي: 776 وحدة في الحشو بنسبة 33، 80٪، 190 وحدة في الضرب بنسبة 66، 19٪ ٠ وفيما يتعلق بالابيات فقد اشتملت القصائد على 190 بيتا صوتيا، و257 بيتا خطيا، اي بمعدل 1٠35 بيتا خطيا في كل بيت صوتي، ولا شك ان قلة احتواء الصوتي على الخطي تدل على ندرة التوجه الى التدوير، وعلى قصر البيت من ناحية أخرى كما هو الحال في البحور السابقة ٠ وقد اشتمل البيت الصوتي على 5٠08 وحدة، بينما اشتمل الخطي على 3٠75 وحدة، ولا شك ان البيت الصوتي في المتدارك يقترب من صورة المتدارك المجزوء في العمودي، مما يؤكد من جديد ان الشعر الحر في الاطار العام لم يزل تحت تأثير العمودي ٠

5 ٠ 3 نسبة شيوع المزاحفـــة ٠

وفي المزاحفة وجدنا ان 810 وحدات من مجموع 966 مزاحفة بنسبة 85، 83٪ وهي اعلى نسبة مزاحفة، مما يثير مشكلة الزحاف في المتدارك كما في الرجز، ومما يلفت النظر انهما البحران اللذان فجر الشعر الحر امكاناتهما، وربما يرجع السبب في ذلك الى خلق الشعر الجديد لزحافاته الخاصة فيهما مما طوعهما له ٠ ومهما يكن الامر فان المزاحفة الكثيرة ــ كما اشرنا اكثر من مرة ــ لا تنفع بقدر ما تضره وان الافضل فيها الانخفاض حتى يعود للتوقع مذاقه الذي افتقده بسبب التنويع في المزاحفة ٠

وقد توزعت المزاحفة على قسمي البيت كما يلي: المزاحفة في الحشو 51، 78٪ بينما لم تزد في الضرب عن 48، 21٪ ٠ ومن الواضح ان كثرة عدد الوحدات في الحشو وقلتها في الضرب هو الذي ادى الى ارتفاع نسبة المزاحفة في الحشو عنها في الضرب ٠

---

(1) تحرير ما لا يحرر، ص35 ٠
(2) المغني الفقير، ص47 ٠
(3) يوميات متسكع محظوظ، ص65 ٠
(4) معزوفة الظمأ، ص77 ٠
(5) فصول الحب والشمول، ص13 ٠
(6) اغنيات اوراسية، ص95 ٠

وقد توزعت المزاحفة على عشرة انواع تصدرها القطع والتشعيث في 350 وحدة بنسبة 20،43٪ من مجموع المزاحفة، وتلاه الخبن في 308 وحدات بنسبة 38،02٪ ثم " فاعل " في 44 وحدة بنسبة 5،43٪ ثم فعْل في 28 وحدة بنسبة 3،45٪ ثم فعل في 26 وحدة بنسبة 3،20٪ ثم فع في 19 وحدة بنسبة 2،34٪ ثم التذييل في 14 وحدة بنسبة 1،72٪ ثم التذييل والقطع في 13 وحدة بنسبة 1،60٪ ثم التذييل والخبن في 6 وحدات بنسبة 0،74٪ و " فاع " في وحدتين ثنتين بنسبة 0،24٪ .

ومن الواضح ان المزاحفة قد ركزت على الخبن والقطع والتشعيث بنحو من 81،23٪ وان التوجه الى بقية الزحافات قد وقع بنسب ضئيلة مما يؤكد انه كان بالامكان الاستغناء عنها اوعن بعضها على اقل تقدير .

ومما يلفت النظر في الزحافات التنويع الذي احدثه الشعر الحر، وجمع فيه بين ما هو مألوف وما هو جديد طوعه الشعر الحر، وخاصة الصيغة الجديدة " فاعل " بتحريك اللام فقد أكدت نسبة ورودها هنا ان حضورها في القصيدة الحرة قد صار حقيقة يعترف بها النقاد على الرغم من انها لم ترد في العمودي[1]، ولا شك ان ارتفاع نسبة كل من " فعْل " بتسكين اللام و " فعل " و " فع " يزيد من عدد الزحافات المحتملة ، ولكن زيادة الذائع يمكن ان تقلل من كثرة التنويع الذي يحول الايقاع الواحد الى مجموعة غير متجانسة من الايقاعات .

واذا انتقلنا من المزاحفة الى كيفية توزعها على كل من الحشو والضرب ، فان الجدول التالي يظهر مجموعة من الملاحظات :

الزحاف	الحشو		الضرب	
	الوحدات	النسبة	الوحدات	النسبة
فاعلان	—	—	14	8،04٪
فعلن	299	47،01٪	51	29،31٪
فعِلن	280	44،02٪	28	16،09٪
فعلان	—	—	13	7،47٪
فعل	11	1،72٪	15	8،62٪
فعلان	—	—	6	3،44٪

(1) يرى حسن توفيق انها وردت في العمودي عند أحمد شوقي ، انظر = توفيق حسن ، شعر بدر شاكر السياب دراسة فنية وفكرية المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 1979 ص 305 .

٪3،44	6	—	—	فعلان
٪10،91	19	—	—	فع
—	—	٪0،31	2	فاع
—	—	٪6،91	44	فاعل
٪16،09	28	—	—	فعل
	174		636	

واول ما يلاحظ في الجدول ان المزاحفة قد وقعت في الحشو في 636 وحدة من مجموع 776 بنسبة 81،95٪ ، بينما وقعت في الضرب في 174 وحدة من 190 بنسبة 91،57٪ فارتفعت نسبة المزاحفة في الضرب عن نسبتها في الحشو ، ولا شك ان ارتفاع نسبة المزاحفة في الضرب منطقية ، لان الضرب يتنوع وتتعدد فيه الزحافات والعلل ، بينما يتفاوت التنوع والتعدد في زحافات الحشو بسبب كثرة عدد وحدات الحشو من ناحية ، ولا ستطالة الكلام فيه وعدم حاجته الى انهاء كما هو الحال في الضرب ، وهي حاجة تفرض المزاحفة في غالب الاحيان •

ويمكن الملاحظة ايضا بان الحشو قد اقتصر في الزحافات على خمسة أنواع ، بينما امتدت في الضرب الى ثمانية انواع ، مما يؤكد ما ذهبنا اليه قبل قليل من ان كثرة تعدد الزحافات في الضرب تساعد على ارتفاع نسبة المزاحفة فيه عن نظيرتها في الحشو •

ويلاحظ ايضا ان الحشو والضرب يشتركان في بعض الزحافات كالخبن والقطع وفعل ، ويستقل كل منهما بزحافات خاصة لا ترد في الآخر ، وفي الزحافات المشتركة يمكن الملاحظة بان القطع والخبن قد وردا في الحشو بنسبة اعلى منها في الضرب ، وذلك بسبب كثرة وحدات الحشو من ناحية وتعدد الاضرب من ناحية أخرى ، ويشذ عنهما " فعل " ، فقد وردت في الضرب بنسبة أعلى منها في الحشو •

6 ـ الكامل

6 : 1 نسبة شيوع البحر •

اذا كان الكامل في العمودي قد تصدر الترتيب ، فانه في الحر قد تأخر الى الرتبة الخامسة بقصائد عددها 79 بنسبة 10،11٪ من مجموع التوجه الى الحر الخالص •

واذا كانت نسبة الكامل في الحر مرتفعة قليلا فانها لا تكاد تصل الى نصف التوجه في كل من المتقارب والرمل والرجز ، واذا كان الرجز يرتبط بعلاقة وطيدة مع الكامل من حيث الاشتراك في الوحدة الصوتية مستفعلن الصحيحة في الرجز والمضمرة في الكامل ، فانه يمكن القول بان الرجز في الحر صار يستوعب الكامل على عكس ما كان عليه الحال في العمودي ويظهر هذا الاستيعاب في ان الرجز حين يخلق زحافاته الخاصة به في الشعر الحر ، فانه يستولي على بعض الزحافات الخاصة بالكامل ، كالحذذ الذي يحيل متفاعلن الى فعلن ، وكما قد راينا في الرجز انه يستعمل فعلن وغيرها من مختلف الزحافات .

واذا كان الرجز يستوعب — على الرغم من الانتقاد — الكامل فان مقاطع وحدة الكامل وترتيبها هو العامل الثاني الذي ساعد على انخفاض تواتر الكامل في الحر . ومن المعروف ان متفاعلن تتكون من ثلاثة عناصر خفيفة وعنصرين ثقيلين ، على عكس كل من المتقارب والرمل والرجز ، حيث تشتمل وحدة كل منها على عنصر خفيف واحد ، ولا شك ان كثرة ورود العناصر الخفيفة قد ادى في الحر الى انخفاض التواتر في الحر ، خاصة وانه في الحر لا يشترط انتظام عدد التفاعيل في البيت الواحد ، كما هو الحال في العمودي ، ومن هنا فان افتقاد الانتظام مع كثرة العناصر الخفيفة قد ادى الى تواضع نسبة الكامل بالقياس الى نسبته في العمودي أو الى نسبة المتقارب والرمل والرجز في الحر ، ومما زاد في ذلك ان متفاعلن لا تبتدئ بخفيف واحد كما هو الحال في فعولن ، ولا تبتدئ بثقيل كما هو الحال في فاعلاتن ومستفعلن وانما تبتدئ بخفيفين ثم بثقيل واحد يعقبه متحرك ثم ثقيل . ولا شك ان هذا التعاقب بين العناصر في متفاعلن في صورتها الحرة قد لعب ايضا دورا غير قليل الاهمية في خفض نسبة التواتر ، ويتموضع تأثيرها في نقطتين اولاهما : الابتداء بخفيفين على عكس بقية الوحدات الصوتية ، وثانيهما تتمثل في ان الاكتفاء بخفيف واحد بين الثقيلين لم يساهم في التخفيف من الثقل ، بل ان سرعة الانتقال من الثقيل الى الخفيف والعودة من جديد الى الثقيل لم تساعد على الانسياب ، ومن ثم فقد تأثر التواتر بذلك وانخفضت نسبته ، وخاصة حين ينفلت الكامل الحر من اسار الانتظام في عدد التفاعيل .

واذا كان ما سبق محاولة لفهم سبب تدني نسبة الكامل في الحر عن نظيرتها في العمودي ، فان هذه المحاولة لا تزعم انها على الحق كله ، ولكنها ترى ان فيها شيئا من

الحق يتطلب البحث لمعرفة اختلاف التواتر في البحر الواحد بين صورتيه العمودية والحرة .

ويتأكد ذلك حين نلاحظ بان الكامل لم تتدنى نسبة تواتره في القصيدة الجزائرية الحرة وحدها ، وانما تدنت نسبته ايضا في شعر الارض المحتلة ، حتى وصلت الى المرتبة الرابعة بنسبة 2 ،11 %[1] . ولا شك ان احتلاله في الشعر العراقي الحر المرتبة الاولى[2] يدل على ان الكامل الحر لا يخضع في الاشعار العربية الى منطق واضح ، وانما يخلق كل شعر منطقه الخاص .

وبديهي ان الاختلاف في الكامل على امتداد الاشعار العربية سيؤثر على توجه الشعراء اليه ، ويلاحظ انه اذا توجه اليه في قطر ما شعراء كثيرون ، فان التوجه اليه في قطر آخر يظل محدودا بالنسبة الى تواتره . والحق انه في القصيدة الجزائرية الحرة قد توجه اليه تسعة عشر شاعرا من مجموع ثلاثة واربعين شاعرا ، بنسبة 18 ،44 % ، وهي نسبة قليلة بالقياس الى نسبة الذين توجهوا اليه في العمودي . وقد انعكس هذا التوجه على نسبة تواتره في اشعارهم كما تبين النسب التالية :

باشوات 62 ،15 % ، معاش 100 % ، سعد الله 57 ،8 % الطاهري 62 ،40 % فلوس 37 % ، عروة 50 % ، دحو 10 % ، ازراج 12 ،3 % اجقاوة 25 % ، خمار 7 ،2 % حمري 34 ،10 % ميهوبي 36 ،47 % الازهر عطية 66 ،16 % ابن مريومة 09 ،9 % رزاقي 60 ،8 % احمد حمدي 6 ،19 % الغماري 88 ،5 % ومحمد الاخضر عبد القادر السائحي 25 ،23 % .

ومن الواضح في النسب ان التفاوت بينها قد بلغ اقصاه ، فقد استقطب كل التوجه الى الحر عند معاش ، ولكنه لم يستقطب منه عند كل من عروة ودحو واجقاوة وأزراج وابن مريومة والغماري وحما الا نسبة ضئيلة على الرغم من تفاوتهم من حيث التوجه الى كل من العمودي والحـــــــر .

---

(1) الحركة الشعريسة في فلسطين المحتلة ، ص204 .

(2) الشعر الحر في العراق ، ص138 .

6 : 2 نسبة الوحدات الصوتية والابيـــات .

وقد حللنا منه عشر قصائد هي : وغداً تصل[1] ، كبرياء[2] ، اللحـــن[3] ، لكي احبك اكثر[4] صحراء خانتني[5] الى برعم[6] ، انشودة ثائر[7] ، اليبوع[8] ، صوت الحجر[9] ، واغنية العرق[10] ، فوجدنا انها احتوت على 497 وحدة بمعدل 49.7 وحدة في القصيدة الواحدة ، اي بمعدل 12.42 بيتا في الكامل المجزوء ، وتوزعت الوحدات على الحشو بعدد قدره 359 بنسبة 72،23٪ من مجموع الوحدات .. اما الضرب فقد اشتمل على 138 وحدة بنسبة 27،76٪ .

وبالنسبه الى الابيات فقد اشتملت القصائد المحللة على 138 بيتا صوتيا توزعت على 215 بيتا خطيا ، بمعدل 2.22 بيتا خطيا في كل بيت صوتي ، وهو معدل يقترب من المعدل في الرجز ، وربما يرجع السبب في التشابه الى العلاقة بين الرجز والكامل ، ومن المعروف انهما يشتركان في الوحدة الصوتية اذا اسكنا ثاني متفاعلن كما هو شائع في اغلب وحدات الكامل .

وقد تضمن البيت الصوتي 3.6 وحدة ، بينما لم يتضمن الخطي الا على 2.31 وحدة وهو عدد يقترب من نصف عدد وحدات الكامل التام في صورته العمودية .

6 : 3 نسبة شيوع المزاحفة .

واذا انتقلنا الى المزاحفة فان اول ما يلفت النظر في الكامل ان 329 وحدة مـــن مجموع 497 قد زوحفت بنسبة 66،19٪ ، ومن الواضح انها نسبة عالية تكاد تعادل نسبة المزاحفة في الرجز ، وربما لعب تداخل الكامل والرجز دورا بارزا في جعل المزاحفة ترتفـع

---

(1) السفر الى القلب ، ص 21 .
(2) مجموعة الطاهري ، ص 141 .
(3) في البدء كان اوراس ، ص 140 .
(4) الحب في درجة الصفر ، ص 45 .
(5) تحرير ما لا يحرر ، ص 39 .
(6) زمن الرحيل ، ص 107 .
(7) الزمن الاخضر ، ص 255 .
(8) عرجين الحنين ، ص 7 .
(9) ما ذنب المسمار يا خشبة ، ص 79 .
(10) من عمق الجرح يا فلسطين ، ص 17 .

الى اعلى مما هو مطلوب .

وقد استأثر الاضمار بالحيز الاكبر من المزاحفة ، فقد وقع في 237 وحدة بنسبة 72،03 ٪ من مجموع المزاحفة ، ويليه الاضمار والتذييل بست وثلاثين وحدة ونسبة 10،94 ٪ ثم الخزل بخمس عشرة وحدة ونسبة 4،55 ٪ ويليه الوقص بأربع عشرة قصيدة ونسبة 4،25 ٪ ثم التذييل بثلاث عشرة وحدة ونسبة 3،95 ٪ ثم القطع بخمس وحدات ونسبة 1،51 ٪ ثم الترفيل والترفيل مع الاضمار بثلاث وحدات بنسبة 0،91 ٪ ، ويجيء الخزل مع التذييل " متفاعِ " و " فعلان " بوحدة واحدة لكل منهما ونسبة 0،3 ٪ .

ومن الواضح ان الاضمار يستقطب نحوا من ثلاثة ارباع المزاحفة ، بينما لا تكاد نسبة بعض الانواع تلفت النظر ، ولا شك ان عدم اللجوء الى بعضها – ما دامت نسبته متواضعة – كان يمكن ان يخدم مشكلة المزاحفة في الشعر الحر وخاصة في الرجز والكامل .

وقد توزعت المزاحفة على الحشو والضرب كما يلي :

المزاحفة	الحشو		الضرب	
	الوحدات	النسبة	الوحدات	النسبة
الاضمار	196	٪89،09	41	٪37،61
التذييل والاضمار	—	—	36	٪33،02
الخزل	13	٪5،9	2	٪1،83
الوقص	11	٪5	3	٪2،75
التذييل	—	—	13	٪11،92
القطع	—	—	5	٪4،58
الترفيل	—	—	3	٪2،75
الترفيل والاضمار	—	—	3	٪2،75
التذييل والخزل	—	—	1	٪0،91
متفاع	—	—	1	٪0،91
فعلان	—	—	1	٪0،91
	220		109	

واذا كانت المزاحفة في الحشو قد وقعت بنسبة 66،86 ٪ وفي الضرب بنسبة 33،13 ٪ فانها في الحشو قد اقتصرت على الاضمار والخزل والوقص ، بينما تعددت في الضرب حتى بلغت أحد عشر نوعا من المزاحفة . واذا كانت الحاجة الى التنويع في الضرب هي التي

ساعدت على تعدد انواع المزاحفة ، فان الضرب قد تخلص من التوقع بنسبة 98،78 ٪ ، ولكن هذه النسبة تؤكد ما ذهبنا اليه في الرجز ، وهو أن المفاجأة واخلاف الظن لم يتركا للتوقع الا فسحة صغيرة يتنفس منها بشيء من الصعوبة ، وكان من المنطقي ان يكون التوقع هو الاكثر انتشارا واذا كان تنويع الاضرب حساسية موسيقية في الشعر الحر فان ارتفاع نسبة الاضمار والتذييل مع الاضمار تمثل توقعا يحتاج الى اخلاف ظن ، ومن هنا فان الحساسية الموسيقية ، اذا زادت عن حدها ، كما هو الحال في كل من الرجز والكامل تتطلب اعادة النظر ، لان الانتقال المتواصل من ضرب الى ضرب في قصيدة واحدة لا يخلو من رتابة تشتت الحس الموسيقي بدلا من ان تجمعه ليحدث التأثير في نفس المتلقي .

7 ـ الوافـــــــــــر :

7 : 1 نسبة شيوع البحـــــــو :

راينا في المتقارب ان الوحدة الخماسية التي تبتدي بوتد قد احتلت الصدارة في التواتر ولكن الوحدة السباعية التي يقع في اولها الوتد تقع في آخر الترتيب كما هو الحال في كل من مفاعلتن ومفاعيلن ، وربما يرجع السبب في ذلك الى مبدا الخفة والثقل وموقع كل منهما في الوحدة . وفيما يخص الوافر فان عدد الوحدات الخفيفة اكثر من الثقيلة كما في متفاعلن . ولا شك ان ورود الثقيل بعد الخفيف مباشرة ، وتوسط خفيفين بين الثقيلين هو الذي ادى الى قلـــــة الاحتفال بالوافر ومما ساعد على العزوف عنه ان وحدته حين يصيبها العصب فان العناصـــر الثقيلة الثلاثة تتوالى في نهاية التفعيلة مما يبطيء منها ويزيد في ثقلها . ومن المعروف انه كلما توالت العناصر الثقيلة ، كلما كان الاستعمال اقل ، واذا كان هناك تشابه في عدد العناصر الثقيلة في كل من مستفعلن ومفاعلتن المعصوبة ، فان توزع العناصر الثقيلة على بداية الوحدة ونهايتها قد خفف من ثقلها فزاد استعمالها . وقد اشرنا في الرجز الحر الى ان ورود ثقيلين في بداية الوحدة قد قلل من انتشارها ، بينما ساعد ورود الثقيلين في آخر وحدة الرمل قـــد ساعد على انتشارها .

ولا شك ان مبدا الخفة والثقل قد ساهم في ضعف الاهتمام بالوافر الى حد جعل الوافر يحتل في الشعر الحر الرتبة السادسة بثلاث وعشرين قصيدة ونسبة 94،2 ٪ .

ولا شك انها النسبة متواضعة لا تنسجم مع ما هو مفروض في الوافر ، حيث تتوافر فيها المتحركات

وتوافرها يجعل منه بحرا سلسا وقابلا للانتشار . واذا كانت نسبته متواضعة فان احتلاله [illegible]
المرتبة السادسة في البحور، وهي رتبة غير متقدمة يجعله يتشابه مع رتبته في شعر الارض
المحتلة، فقد ورد في شعر الارض المحتلة في المرتبة السادسة وان كانت نسبته قد وصلت
2،8٪ (1)

واذا كان قد توجه اليه اثنا عشر شاعرا بنسبة 27،9٪ من مجموع الشعراء في الحر
الا ان توجه كل من سعد الله ودحو وابن زايد ومستغانمي وزتيلي ورزاقي وعبد القادر
السائحي اليه بقصيدة واحدة فقط قد ساعد على تأخر نسبته وتدني رتبته .

وقد توزعت نسبته عند الشعراء الذين توجهوا اليه كما يلي : سعد الله 1،42٪
دحو 10٪، ابن زايد 3،67٪ أزراج 6،25٪ احلام مستغانمي 2،56٪ الازهر عطية 11،11٪
زتيلي 4،34٪ محمد الاخضر عبد القادر السائحي 2،32٪ رزاقي 2،32٪ حمدي 5،88٪ ابو
ابو الدهان 8،33٪ ومصطفى الغماري 41،17٪ .

ومن الواضح ان تواتره عند الغماري مرتفعة بالنظر الى تواتره عند غيره من الشعراء
فقد اتجه اليه من مجموع سبع عشرة قصيدة حرة بسبع قصائد ، وهي نسبة تزيد عن أقرب نسبة
اليها بنحو من اربعة اضعاف ، مما يدل على ان التوجه اليه لا تحكمه فلسفة واضحة ، وانما
يتحكم فيه اختيار الشاعر، وربما يرجع السبب في ارتفاع نسبة تواتره عند الغماري الى انه قد
اقتصر في توجهه الى الحر على اربعة بحور هي الوافر والرمل والمتقارب والكامل وربما
يرجع ايضا الى ان الغماري قد ركز في توجهه على العمودي اكثر منه على الحر، وبدرجة
أكبر من تركيز كل من السائحي وسعد الله ودحو، اما بقية الشعراء فقد كان توجههم الى [illegible]
العمودي ، ولكنهم في الحر قد ركزوا على المتعدد بدرجة ملحوظة كما هو الحال في اشعار
عبد العالي رزاقي الذي يحتل عنده المتعدد في الحر المرتبة الاولى بفارق كبير عن البحر
الذي يليه .

7 : 2 نسبة الوحدات الصوتية والابيات .

وقد حللنا منه خمس قصائد هي : تحدي الموت في الدروب المهاجرة (2)، القدس (3)

---

(1) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ص204 .
(2) قصائد مجاهدة، ص87 .
(3) انفجارات، ص55 .

اعطوني لغتي (1) ،رويـــا (2) ،وما تيسر من كتاب الحب (3) ،فوجدنا انها تشتمل على 349 وحدة صوتية بمعدل 69٫8 وحدة في القصيدة الواحدة بمعدل 17٫45 بيتا من المجزوء الوافر في صورته العمودية ٠

وقد توزعت الوحدات على الحشو والضرب كما يلي : 246 وحدة في الحشو بنسبة 70،48٪ ، 103 وحدات في الضرب بنسبة 51 ،29٪ ٠ اما فيما يتعلق بالابيات فقد تضمنت القصائد المحللة 103 ابيات صوتية اشتملت على 148 بيتا خطيا ،بمعدل 1٫43 بيتا خطيا في الصوتي الواحد ،وهو معدل يقترب من المعدل في كل من الرجز والكامل وربما لعبت العلاقة بين الوافر والكامل دورا في اقتراب نسبة اشتمال البيت الصوتي علـــى الخطي ٠ ومن المعروف ان الوحدة بين البحرين واحدة بحكم العلاقة الدورانية ،وبتقسيم عدد الوحدات على الابيات فانه يمكن الوصول الى ان البيت الصوتي تضمن 3٫38 وحدة بينما تضمن الخطي 2٫35 وحدة ،ومعنى ذلك ان البيت الصوتي في الحر يقترب مـــن البيت العمودي في المجزوء ويقترب الخطي من ثلث البيت العمودي التام في صورتـــه الافتراضية ٠ ومن البديهي ان يؤكد ذلك ان الشعر الحر يقترب في الاطار العام مـــن العمودي ،وانه لا يكاد يتجاوزه الا بصورة طفيفة ٠

7 : 3 نسبة شيوع المزاحفـــة ٠

وفي المزاحفة وجدنا انها قيلت وقعت في 216 وحدة من مجموع 349 وحدة بنسبة 61،89٪ ،وهي نسبة مرتفعة كما هو الحال في الشعر الحر ،وانها وقعت في الحشـــو بنسبة 35 ،64٪ بينما اقتصرت في الضرب على 64 ،35٪ ٠

وقد احتل العصب الرتبة الاولى ،فقد وقع في 182 وحدة بنسبة 25 ،84٪ ويليه "التسبيغ مع العصب" (4) باثنتي عشرة وحدة وبنسبة 55 ،5٪ ،ثم العقل والقصم بسبع وحدات لكل منهما ونسبة 24 ،3٪ ثم التسبيغ بست وحدات بنسبة 77 ،2٪ ثم القصم والخبن بعد الجمم (5) بوحدة واحدة ٠

---

(1) معزوفة الظمأ ،ص 93 ٠

(2) الجميلة تقتل الوحش ،ص 21 ٠

(3) السفر الى القلب ،ص 31 ٠

(4) التسبيغ زيادة ساكن على ما آخره سبب خفيف ويدخل على الرمل فقط ،انظر المتوسط الكافي ص 34 ،ومن المعروف ان الشعر الحر لا يخضع دائما الى ما هو مالوف في العمودي ٠

(5) الجمم حذف الميم بالخرم واللام بالعقل وبعبارة اخرى اجتماع العصب والعقل ،انظر المتوسط الكافي ،ص 41 ٠

في النرتبة الاخيرة في التواتر .

ولا شك ان تواضع نسبته في الشعر الجزائري يشبه تواضعها في الشعر العراقي الحر فالهزج يتوزع بنسبة قليلة مع كل من المتقارب والمتدارك والسريع[1] ، ولا يذكره صالح ابو أصبع في دراسته عن الحركة الشعرية في الارض المحتلة الا باعتباره يشكل مع الوافر بحرا واحدا[2] ومن هنا فان الشعر الجزائري يتفق مع غيره من الاشعار العربية في الابتعاد عن الهزج في الشعر الحر على وجه الخصوص . وربما يرجع السبب في ذلك ان نسبة السواكن فيه مرتفعة

- أراك
غريقة الاحلام
عبر نوافذ الليل ص51 .
ويقول في قصيدته " القدس " :
ذكرتك
عند منعطف من الوادي
فجف الحلق
وذكراك لهيب القلب ص55 .

ويقول في قصيدة "كان غريبا على الخليج " :
وحيدا
جبت اعماق الخليج
وموجة الحزان
تلطم زورق النسيان ص67 .

أما أزراج فان ديوانه الجميلة تقتل الوحش لا يحتوي الا على قصيدة " رؤيا " وهي على الوافر لا على الهزج ، بدليل ورود مفاعلتن غير المعصوبة في مثل قوله :
تمر قوافل الريح
أمام جدار قلبي تعزف النغم الجريح فيهطل المطر ص23 .

أما رزاقي فان ديوانه " الحب في درجة الصفر " لا يحتوي الا على قصيدة واحدة ولكنها من الوافر أيضا ، لان مفاعلتن واقعة فيها بدون عصب في قوله :

أدور أدور
في خلجات ايامي الشقية والزمان ص27

(1) الشعر الحر في العراق ، ص144 .
(2) الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ص217 .

تصل الى ثلاثة سواكن مقابل اربعة متحركات في حالة السلامة من المزاحفة ، ولعل كثرة السواكن هي التي جعلت الشعراء يعزفون عنه ويميلون فيه الى الوافر التي تكثر فيها المتحركات على السواكن باكثر من ثلاثة أضعاف .

واذا كان من الطبيعي العزوف عن الهزج لامتزاجه بالوافر من ناحية ، ولكثرة سواكنه من ناحية أخرى فان التباسه بالرجز حين تقبض وحدته الصوتية وتخبن وحدة الرجز فتؤول الى فعاعلن[1] ، ولا شك ان التباسه ببحرين وكثرة ما فيه من السواكن أسباب كافية لندرة تواتره في الشعر الحر .

ولقد انعكست ندرة تواتره على اهتمام الشعراء به ، والحق انه لم يكتب فيه ســـوى شاعرين اثنين بنسبة 4،65 ٪ من مجموع الشعراء ، وهي نسبة متواضعة تتفق ونسبة تواتره

وقد توزعت نسبة تواتره في أشعارهما كالتالي : عمار بن زايد 10،71 ٪ ويوسف شقرة 33،33 ٪ ، ومن الواضح انهما نسبتان تزيدان عن نسبة تواتره بشكل يلفت النظر ، وربما يرجع السبب في ذلك ان يوسف شقرة قد توجه اليه مرة واحدة من مجموع ثلاث قصائد حرة خالصة وردت في ديوانه ، وان عمار بن زايد قد توجه اليه ثلاث مرات من مجموع 28 قصيدة حرة في ديوانه ، وانه في هذه القصائد قد التقى بخمسة بحور فقط هي المتقارب والرمل والوافر والرجز والهزج ، وان نسبة الهزج مضافة الى نسبة الوافر اقل من نسبة تواتر الرجز والرمل ويعادلان بالكامل نسبة توجهه الى المتقارب .

8 : 2 نسبة الوحدات الصوتية والابيات .

وقد حللنا منه قصيدتين بمعدل قصيدة لكل شاعر ، ومن خلال تحليل هاتين القصيدتين عزف منفرد[2] ، معزوفة الدهر[3] ، وجدنا 156 وحدة صوتية بمعدل 78 وحدة في القصيـدة ، بمعدل 19.5 بيتا في القصيدة الواحدة بالمفهوم العمودي ، وقد توزعت هذه الوحـدات على الحشو والضرب كما يلي : 91 وحدة في الحشو بنسبة 58،33 ٪ ، 65 وحدة في الضرب بنسبة 41،66 ٪ . ومن الواضح ان نسبة الضرب في الهزج اعلى من نسبته في غيره مـن

---

(1) انظر المتوسط الكافي ، ص 156 ، 157 .

(2) رصاص وزنابق ، ص 67 .

(3) زغاريـــد ، ص 74 .

البحور ،وربما يرجع السبب في ذلك الى قلة القصائد المحللة بالقياس الى كثرتها في البحور الاخرى .

واما عن الابيات فقد تضمنت القصيدتان المحللتان 65 بيتا صوتيا و 76 بيتا خطيا بمعدل 1،16 بيتا خطيا في البيت الصوتي ،وقد اشتمل البيت الصوتي على 2،4 وحدة والخطي على 2،05 وحدة ،وهما عددان متقاربان الى حد غير قليل من ناحية ،وان اقتصار كل منهما على وحدتين يؤكد من جديد صدوف الشعر الحر في الجزائر عن التدوير .

8 : 3 نسبة شيوع المزاحفة .

وفي مجال المزاحفة فقد توزعت كما يلي :

المزاحفة	الحشو		الضرب	
	الوحدة	النسبة	الوحدة	النسبة
مفاعيل	14	%66،66	32	%100،00
مفاعلن	7	%33،33	—	—
	21		32	

ومن الواضح ان المزاحفة قد اقتصرت من بين 156 وحدة على 53 وحدة بنسبة 33،97 % من مجموع الوحدات ،ومن الواضح انها نسبة غير قليلة ،وقد سبق ان اشرنا من قبل الى ان كثرة المزاحفة ظاهرة ملموسة في الشعر الحر بصفة عامة .

وقد توزعت على الحشو والعروض بنسبتين متفاوتتين ،فقد كانت نسبة الحشو منها 39،62 % بينما وصلت نسبة الضرب منها 60،37 % . ومن المعروف ان المزاحفة في الضرب أكثر منها في الحشو على الرغم من ان وحدات الحشو اكثر من وحدات الضرب لان الضرب يشتمل على العروض ،وان العلل التي تلحق بالعروض تلحق ايضا بالضرب في القصيدة الحرة كما اشرنا من قبل ،ولان الزحاف الخاص بالحشو قابل للدخول على الضرب بحكم مبدا اختيار الشعر الحر لزحافاته الخاصة .

وبالنظر الى انواع المزاحفة نجد انها اقتصرت على نوعين هما : القبض والكف ،وقد ورد الكف في 46 وحدة بنسبة 86،79 % بينما ورد القبض في سبع وحدات بنسبة 13،20 % .

واذا كان من الواضح ان الكف قد كاد يستقطب غالبية المزاحفة ، فان ذلك راجع الى كونه يدخل بحسن في الحشو ويدخل في العروض" التي هي الضرب في القصيدة الحديثة " " من غير قبح "(1) ، بينما يدخل القبض بقبح في مفاعيلن التي (؟) العروض والضربين .(2)

وربما كان يرجع السبب في ايثار الكف على القبض على الرغم من اتفاقهما في نسبة السواكن والمتحركات الى ان القبض سبب التداخل بين الرجز والهزج ، وان ايثار الكف عليه راجع الى ضرورة الفصل بين البحرين .

واذا نظرنا الى المزاحفة في كل من الحشو والضرب فان الملفت للنظر ان الكف قد استقطب المزاحفة كلها في الضرب ، وانه اشترك مع القبض في الحشو ، الا انه في الحشو قد كان ضعف القبض .

ولا شك ان هذه الملاحظة تدل على ان الضرب قد اكتفى من المزاحفة بما هو حسن وغير قبيح بينما جمع الحشو بينهما ، وان كانت النسبة متفاوتة بين الزحافين .

---

(1) المتوسط الكافي ، ص156 .
(2) المصدر نفسه ، ص156 .

الفصل الثاني

القوافي

1 ـ أشكـال القـوافي

رأينا في الفصل الثالث ان القوافي المتعددة في الشعر العمودي لم تلتزم نسقا ثابتا في 181 قصيدة بنسبة 42،78٪ من مجموع التوجه الى القوافي المتعددة • ولا شك ان النسبة المرتفعة قد أكدت ظاهرة غير مألوفة في الشعر العمودي ، وهي ان القوافي لم تعد تخضـــع لنظام النمطية في التعدد •

ولا شك ان خروج القوافي في الشعر العمودي عن الالتزام بنظام معين يتلاقى مع الشعر الحر الذي تحرر من القوالب القديمة وآثر في القوافي الارسال على مبدأ الامتثال للنظام ، على ان القافية في الشعر الحر ، وان التقت مع القافية المتعددة في الشعر العمودي ، الا انهـــا تختلف عما هي في الشعر العمودي • ويظهر هذا الاختلاف في انه لا يطلب القوافي ولا يتبعهـــا كما هو الحال في العمودي ، وانما تأتي فيه مستقلة عما يسبقها أو يتلوها من دون ان تكون هناك حاجة الى الاتباع والطلب •

واذا كانت القافية في الشعر الحر لا تخضع من حيث المبدأ الى نظام معين فانه يمكن حصرها مهما كان خروجها عن النظام ، وقد حللنا قصيدتين ومائة فوجدنا ان القوافي فيها قد اتخذت اثني عشر شكلا من حيث الالتزام في الروي بحرف أو أكثر •

الرقم	الشكــــــــــل	القصائد	النسبـــــة
1	قصائد فيها روي واحـــــد	1	٪0،98
2	قصائد فيها رويـــــان	9	٪8،82
3	قصائد فيها ثلاثة حروف رويا	8	٪7،84
4	قصائد فيها 4 حـــروف رويا	9	٪8،82
5	قصائد فيها خمسة أحرف رويا	14	٪13،72
6	قصائد فيها ستة أحـــرف رويا	18	٪17،64
7	قصائد فيها سبعة أحرف رويا	14	٪13،72
8	قصائد فيها ثمانية أحـــرف رويا	8	٪7،84
9	قصائد فيها تسعة أحـــرف رويا	11	٪10،78
10	قصائد فيها عشرة حـــروف رويا	7	٪6،86
11	قصائد فيها أحد عشر رويــــا	2	٪1،96
12	قصائد فيها اثنا عشــــر رويا	1	٪0،98

ومن الواضح ان ثلاثة أشكال قد وردت بعدد قليل من القصائد ،فالشكل الاول قد شمل قصيدة واحدة هي " أنشودة ثائر"(1) وان الشكل الثاني عشر قد تضمن قصيدة واحدة هي " جراح "(2) أما الشكل الحادي عشر فقد احتوى على قصيدتين ثنتين هما : " تذكر "(3) و " عزف منفرد "(4). واذا نظرنا الى الطول في هذه القصائد فاننا سنجد ان أنشودة ثائر قد تكونت من ثلاثة ابيات فقط ،مما صعب من التنوع في القوافي ،أما قصيدة "جراح" فقد تكونت من أربعين بيتا ،ولا شك ان طول القصيدة قد ساهم في ان تلجأ القصيدة الى أقوى تنوع ،ولكن النظر الى قصيدتي " تذكر" و " عزف منفرد " يؤكد انه من الصعب الوصول الى استنتاج دقيق في العلاقة بين طول القصيدة وتنوع القوافي ،ففي تذكر وجدنا عشرين بيتا واحد عشر رويا ،أما في عزف منفرد فقد وجدنا احد عشر رويا ولكن في واحد واربعين بيتا ، وبعبارة اخرى وجدنا في تذكر ان الروي يتغير كل 1،81 بيتا بينما نجده قد تغير في " عزف منفرد " كل 3،72 بيتا في المتوسط العام .

أما اذا انتقلنا الى توزع الاشكال الاثني عشر على البحور والقصائد فاننا نرسم الجدول التالي :

الشكل	القصائد	المتقارب		الرمل		الرجز		المتدارك		الكامل		الوافر		الهزج	
		القصائد	النسبة	القصائد	النسبة	القصائد	النسبة	القصائد	النسبة	القصائد	النسبة	القصائد	النسبة	القصائد	النسبة
1	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1	%100	—	—	—	—
2	9	—	—	2	%22,22	4	%44,44	2	%22,22	1	%11,11	—	—	—	—
3	8	—	—	4	%50	1	%12,5	2	%25	1	%12,5	—	—	—	—
4	9	3	%33,33	1	%11,11	4	%44,44	1	%11,11	—	—	—	—	—	—
5	14	2	%14,28	5	%35,71	4	%28,57	1	%7,14	1	%7,14	1	%7,14	—	—
6	18	4	%22,22	5	%27,77	4	%22,22	3	%16,66	1	%5,55	1	%5,55	—	—
7	14	6	%42,85	4	%28,57	2	%14,28	1	%7,14	1	%7,14	—	—	—	—
8	8	4	%50	—	—	—	—	1	%12,5	1	%12,5	2	%25	—	—
9	11	4	%36,36	4	%36,36	—	—	—	—	2	%18,18	1	%9,09	—	—
10	7	—	—	2	%28,57	1	%14,28	2	%28,57	1	%14,28	—	—	1	%14,28
11	2	1	%50	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	%50
12	1	1	%100	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—	—

وواضح ان الشكلين الخامس والسادس قد استأثرا بالاهتمام ،فقد ورد كل منهما في ستة أبحر من مجموع سبعة بنسبة 85،71٪ ،ويليهما الشكلان السابع والعاشر ،حيث وردا في

---

(1) الزمن الاخضر ،ص255 .

(2) الكهوف المضيئة ،ص53 .

(3) السفر الى القلب ،ص13 .

(4) رصاص وزنابق ،ص61 .

خمسة بحور بنسبة 71،42٪ ، ثم الاشكال الثاني والثالث والرابع والثامن والتاسع، حيث ورد كل منها في اربعة بحور بنسبة 57،14٪ ، وقد جاء الشكل الحادي عشر في المرتبة العاشرة حيث ورد في بحرين اثنين بنسبة 28،57٪ ، ويتذيل الشكل الاول والثاني عشر الترتيب باكتفاء كل منهما ببحر واحد بنسبة 14،28٪ .

اما اذا انتقلنا الى عدد الاشكال في كل بحر فاننا سنجد ان الكامل قد تصدر الترتيب فقد ورد في تسعة أشكال هي : الاول والثاني والثالث والخامس والسادس والسابع والثامن والتاسع والعاشر، ويليه كل من المتقارب والرمل والمتدارك ، حيث ورد كل منها في ثمانية أشكال بنسبة 66،66٪ من مجموع الاشكال ، فقد احتوى المتقارب على الاشكال التالية : الرابع والخامس والسادس والسابع والثامن والتاسع والحادي عشر والثاني عشر . واحتوى الرمل على الاشكال التالية : الثاني ، الثالث ، الرابع ، الخامس، السادس ، السابع ، التاسع والعاشر . أما المتدارك فقد تضمن الاشكال : الثاني ، الثالث ، الرابع، الخامس ، السادس ، السابع، الثامن ، العاشر .

ومن الواضح ان البحور الثلاثة قد اشتركت في اربعة أشكال هي : الرابع، الخامس السادس، والسابع ، واختلفت في بقية الاشكال .

وقد احتل الرجز المرتبة الخامسة ، حيث تضمن سبعة أشكال هي : الثاني ، الثالث، الرابع الخامس ، السادس ، السابع ، العاشر . أما الوافر فقد ورد في المرتبة السادسة ، واشتمل على اربعة أشكال هي : الخامس ، السادس ، الثامن ، التاسع . واحتل الهزج آخر الترتيب بشكلين اثنين هما : العاشر والحادي عشر .

على ان الذي يلفت النظر في عدد الاشكال في كل بحر ان الهزج الذي تذيل الترتيب قد اقتصر من دون غيره من البحور على شكلين من أكثر أشكال التنوع في القوافي ، واذا ما استثنينا المتقارب فاننا لا نجد اي بحر آخر احتوى على الشكل الحادي عشر ، مما يدل على تفرد الهزج . أما بقية البحور فقد تضمن كل منها أشكالا متفاوتة في القرب من روح الشعر العمودي والابتعاد عنه .

ولا شك ان تفرد الهزج بشكلين من أقوى أشكال التنوع يمكن ان يؤدي الى استنتاج مفاده ان القصيدة الحديثة ، من حيث ارسال القوافي ، قد تجسدت في الهزج أكثر ممـــا

تجسدت في غيره من البحور، واذا اعتبرنا ان الهزج أقل البحور تواترا في القصيدة الحرة فانه يمكن القول انه كلما قل التواتر تجسدت القصيدة ، ولكن هذا الاستنتاج لا يصح فيه الاطلاق خاصة وان المتقارب أكثر البحور تداولا قد تضمن هو الآخر أقوى شكلين بالاضافة إلى غيرهما من الاشكال .

واذا كان التنوع في القوافي هو السمة التي يتميز بها الشعر الحر، فان هذا التنوع قد اتخذ اتجاهين ، اولهما وقع فيه التركيز على جميع حروف الروي بدرجة واحدة ، بينما تفاوت التركيز في الثاني من حرف الى آخر ، وقد وردت في الاتجاه الاول قصيدة واحدة هي " صورة مقلوبة لحادثة محتملة "(1) بنسبة 98،0٪ من مجموع القصائد . أما بقية القصائد فقد تضمنها الاتجاه الثاني ، ولا شك ان الشعر الحر الجزائري حين يوثر تفاوت التركيز بين حروف الروي فانه لم يتخلص بعد من أسر القافية الموحدة في الشعر العمودي . ويتأكد ذلك حين نرى ان تفاوت التركيز من حرف الى آخر من حروف الروي في القصيدة الواحدة قد اتجه الى تيارين ، أحدهما كان فيه التفاوت كبيرا ، وقد بلغت القصائد فيه 70 قصيدة بنسبة 30 ،69٪ من مجموع التوجه الى التفاوت بين حروف المد ، بينما كان التيار الثاني يفاوت بين حروف المد ولكنه تفاوت قليل لم يتعد البيت الواحد أو البيتين . وقد وردت فيه 31 قصيدة بنسبة 69 ،30٪ ، واذا كان من الواضح ان التيار الاول اكثر انتشارا في الشعر الحر الجزائري ، فان دلالة الميل الى الروح العمودية واضحة ، مما يؤكد من جديد ان خروج الشعر الحر عن القوالب القديمة لم يكن خروجا نهائيا ، وانما هو خروج شديد الارتباط بتلك القوالب ، وخاصة ان التركيز في بعض القصائد قد ضغط على روي ولم يكد يذكر غيره الا نادرا . ففي قصيدة مثل " فلتنقر طبلك يا هذا "(2) نجد ثلاثة عشر بيتا توزعت على خمس قواف هي التاء والميم ، والنون والباء والعين . ولكن القصيدة قد ركزت على الباء في تسعة أبيات ولم تترك لكل روي سوى بيت واحد ، ولا شك انها حين تركز على الباء في تسعة أبيات فانها تقترب كثيرا من جوهر الشعر العمودي أكثر مما تتحرر من قوالبه المألوفة ، ويمكن ان ينسحب هذا الاستنتاج على القصائد السبعين من غير استثناء .

---

(1) هموم مواطن يدعى عبد العال ، ص 81 .
(2) يوميات متسكع محظوظ ، ص 65 .

واذا انتقلنا الى البحث في عدد الحروف التي ركزت عليها **القصائد** ،فاننا سنجد انها قد اتخذت اربعة اشكال :ركز الاول على حرف واحد ،أما الثاني فقد ركز على حرفين وركز الثالث على ثلاثة أحرف بينما ركز الرابع على أربعة أحرف في القصيدة الواحدة .

وقد وردت في الشكل الاول 44 قصيدة بنسبة 14،77٪ من مجموع التوجه الى التفاوت الكبير بين حروف الروي ،ووردت في الثاني 20 قصيدة بنسبة 57،28٪ ،وفي الثالث خمس قصائد بنسبة 14،7٪ ،أما في الرابع فاننا لم نجد سوى قصيدة واحدة بنسبة 42،1٪ .

ومن الواضح ان التركيز على الشكل الاول إقتراب كبير من الشعر العمودي ذي القافية الموحدة . ونظرة الى قصيدة " التقينا[1] " لجمال الطاهري توكد ما ذهبنا اليه ،فان عشرة أبيات من أحد عشر بيتا تكونت منها القصيدة قد ركزت على النون ،أما البيت الحادي عشر فقد اتجهت فيه القصيدة مرة واحدة الى الميم .

واذا نظرنا الى قصيدة " رؤيا[2] " لعمر أزراج سنجد انها تكونت من 27 بيتا ،منها ثلاثة عشر بيتا قافيتها جميعا نون ،أما بقية الابيات فقد توزعت على ثمانية حروف ،أي ان نصيب كل حرف 1،75 بيتا .

ولا شك ان التفاوت الكبير بين النون وغيرها من الحروف يؤكد من جديد الظاهرة التي أقررناها قبل قليل ،وهي ان خروج القصيدة الحرة الجزائرية عن القوالب العمودية ليس خروجا نهائيا ،بل انه ما زال مرتبطا بجوهر الشعر العمودي اكثر مما هو متحرر منه .

ج — توزع القوافي على الحروف

واذا نظرنا الى توزع القوافي على الحروف ،فاننا سنجد انها توزعت على خمسة وعشرين حرفا كما يلي :

---

(1) الملحق ،ص 17 .
(2) الجميلة تقتل الوحش ،ص 21 .

الروي	البحر: المتقارب	الرمل	الرجز	المتدارك	الكامل	الوافر	الهزج	المجموع	النسبة
ن	74	86	67	9	10	23	14	283	%16،81
ر	48	87	50	48	19	19	12	283	%16،81
ل	40	47	25	10	12	4	4	142	%8،43
ب	39	28	20	34	8	3	5	137	%8،14
د	40	28	21	9	11	15	5	129	%7،66
ه	36	24	30	8	13	7		118	%7،01
ت	32	27	23	8	19	3	6	118	%7،01
م	29	10	13	16	8	7	1	84	%4،99
ق	7	12	19	10	7	3	9	67	%3،98
ح	27	14	11	2	8	2		64	%3،8
ع	11	9	8	5	10	2		45	%2،67
هـ	6	14	5	5	5	3		38	%2،25
ي	19	10	1	4		2		36	%2،13
ك	10	13		7	1	2	3	36	%2،13
ف	10	9	3	5	1	3	2	33	%1،96
س	8	2	3	4	3		1	21	%1،24
ض	8	3		3		2	1	17	%1،01
و	2	2		2	1	2	2	11	%0،65
ذ	3	3						6	%0،35
ث		1	1			1		3	%0،17
ط		2			1			3	%0،17
ش	2			1				3	%0،17
ج		1			1			2	%0،11
ص	2							2	%0،11
ز		1						1	%0،05
خ			1					1	%0،05
المجموع	453	433	301	190	138	103	65	1683	

واول ما يلفت النظر في هذا الجدول ان القوافي توزعت على ستة وعشرين حرفا ، بزيادة حرفين عن القوافي الموحدة في الشعر العمودي ، وهما والذال والخاء . أما الغين والظاء فلم

يكتب على واحد منهما أي قافية ولا شك ان ايثار الشعر الحر نفس الحروف في الشعر العمودي تأكيد على أهمية هذه الحروف كروي من ناحية ودليل من ناحية أخرى على القرابة القوية بين الشعر الحر العمودي .ونقطة الاختلاف بينهما ان الحر كتب على الشين والذال اللذين لم يردا في قوافي الشعر العمودي ،وانه خلا من الظاء التي كتب عليها الشعر العمودي مرة واحدة بنسبة 0٫05٪ كما أشرنا من قبل .

ولا شك ان التوجه بنسبة محدودة الى كل من الواو والذال والثاء والطاء والشين والجيم والصاد والزاي يلتقي مع التوجه المتواضع اليها في الشعر العمودي ،وهي لا تزيد في نظري على محاولة لتطويع هذه الحروف كما أشرنا من قبل ،واذا كان العرب قد نفروا من بعضها فان تواضع نسبة التوجه اليها تخفف من نفرتها .

واذا قارنا بين الشعرين في تواتر الحروف فاننا سنجد جملة من الملاحظات . والجدول التالي يمكن ان يساعدنا على التوصل اليها :

الحرف	العمودي		الحر	
	التوجه	النسبة	التوجه	النسبة
ر	273	٪16٫66	283	٪16٫81
ن	227	٪13٫85	283	٪16٫81
د	204	٪12٫45	129	٪7٫66
م	165	٪10٫07	84	٪4٫99
ل	151	٪9٫21	142	٪8٫43
ب	143	٪8٫73	137	٪8٫14
ء	76	٪4٫63	118	٪7٫01
ع	58	٪3٫54	45	٪2٫67
ق	55	٪3٫35	67	٪3٫98
ي	50	٪3٫05	36	٪2٫13
ح	46	٪2٫8	64	٪3٫8
ت	43	٪2٫62	118	٪7٫01
هـ	36	٪2٫19	38	٪2٫25
ك	36	٪2٫19	36	٪2٫13
س	31	٪1٫89	21	٪1٫24
ف	20	٪1٫22	33	٪1٫96
ج	6	٪0٫36	2	٪0٫11

ض	5	%0،3	17	%0،01
و	4	%0،24	13	%0،65
ز	3	%0،18	1	%0،05
ث	2	%0،12	3	%0،17
ط	2	%0،12	3	%0،17
ص	1	%0،06	2	%0،11
ذ	—	—	6	%0،35
ظ	1	%0،06	—	—
خ	—	—	1	%0،05
ش	—	—	3	%0،17

والملاحظة الاولى ان الشعرين يتفقان في الاعتماد على أغلب الحروف ما عدا الخاء والذال والظاء ، واذا كانت هذه الحروف نادرة الشيوع فانه يمكن القول بان الشعرين يتفقان على ما هو شائع ، ويختلفان فيما هو قليل الشيوع .

والملاحظة الثانية انهما يتفقان في الاهتمام بأغلب الحروف كثيرة الشيوع ماعدا التاء والميم ، فالتاء في العمودي أقل منها في الحر ، وانها في الحر في المرتبة السادسة بنسبة غير قليلة . أما الميم فانها في العمودي في المرتبة الرابعة ، بينما نجد انها في الحر في الثامنة .

والملاحظة الثالثة أن الراء والنون يتصدران الترتيب في الشعرين ، مع ملاحظة الفرق في النسبة ، وان الترتيبيتباين من حرف الى حرف ، ولكنه ليس مختلفا كثيرا ، وانما يختلف بدرجة أو ثنتين مما يقلل من أهمية الخلاف بين الشعرين .

واذا انتقلنا الى توجه الحروف في الشعر الحر فاننا نجد أنه قد اتخذ أربعة أشكال ، اولها : التركيز بقوة على حرفين هما النون والراء بنسبة 33،65 ٪ من مجموع التوجه ، وكان التركيز في الثاني متوسطا بالقياس الى نسبة كل من النون والراء ، وركز فيه الشعر الحر على خمسة أحرف هي اللام ، الباء ، الدال ، والهمزة والتاء بنسبة 38،26 ٪ وركز الثالث بدرجة متواضعة على كل من الميم والقاف ، الحاء ، العين ، الياء ، الكاف ، الهاء ، الفاء ، السين ، الضاد والواو بنسبة 26،85 ٪ ، اما الرابع فقد اتصف فيه التوجه بالندرة

الى الخاء والذال والثاء والطاء والشين والجيم والضاد والزاي بنسبة 24ر1٪ .

والملاحظة في أشكال التوجه انها هي نفي نفس الاشكال في التوجه الى القوافي الموحدة في الشعر العمودي ، ولكن نسبة كل شكل تختلف قليلا عما هي عليه في العمودي

ولكن الملفت للنظر ان الشكل الاول في الحر قد اكتفى بحرفين اثنين هما النون والراء بينما كان في العمودي يتضمن ثلاثة أحرف .

ومن امارات الثبات في الرؤية على المستويين العمودي والحر ان النون والراء هما أيضا أكثر الحروف انتشارا في الشعر العمودي ، ولكن هذا الثبات في النظر ليس نهائيا بدليل اختلاف الترتيب ، فاننا في الحر نلاحظ ان النون هو الذي احتل الرتبة الاولى ، بينمـــا كان في العمودي يحتل الرتبة الثانية ، وهبوط الراء في الحر الى الرتبة الثانية بعد ان كانت في العمودي تحتل الرتبة الاولى دليل على انه وان كان هناك نظرة عامة متشابهـــة فانه في المقابل يتمايز الحر عن العمودي في ترتيب الحروف .

ومما يؤكد ما ذهبنا اليه ان الدال قد هبط في الحر الى الشكل الثاني بعد ان كان في العمودي يحتل الرتبة الثالثة ويقع في نفس الشكل الذي تضمن الراء والنون .

والذي يلفت النظر في الحروف المتخذة رويا في الحر ارتفاع اسهم اللام والباء والتاء والقاف والحاء عما كانت عليه في العمودي واختلاف ترتيب تواتر كل منها .

ولا شك ان هذا الاختلاف دليل آخر على تمايز الحر عن العمودي .

واذا نظرنا الى الحروف الاكثر انتشارا فاننا سنجد ان الشعر الحر قد ركز علـــى سبعة أحرف هي : النون ، الراء ، اللام ، الباء ، الدال ، الهمزة والتاء ، بينما كان العمودي قد ركز على ستة هي : الراء والنون والدال والميم واللام والباء .

ومن الواضح انهما اشتركا في كل من النون والراء والدال واللام والباء ، واختلفا في الميم والهمزة والتاء ، فقد هبطت الميم في الحر عما كانت عليه في العمودي ، وارتفعت الهمزة والتاء في الحر عما كانت عليه في العمودي ، فالميم التي كانت تحتل في العمودي الرتبة الرابعة صارت في الحر تحتل الرتبة الثامنة ، ولا شك انه حين يصل الاختلاف الى اربع

درجات فانه يوكد التمايز ،ولكنه لا يلغي التشابه .

واذا انتقلنا الى توزع الحروف على البحور فاننا نجد ان المتقارب اشتمل على 453 رويا بنسبة 26،91٪ ،ويليه الرمل بروي قدره 433 بنسبة 25،72٪ ،ثم الرجز بروي وثلاثمائة بنسبة 17،88٪ ،ثم المتدارك بحروف قدرها 190 رويا بنسبة 11،28٪ ،ثم الكامل بعدد مقداره 138 رويا بنسبة 8،19٪ ،ثم الوافر بثلاثة ومائة بنسبة 6،12٪ ،ويجيء في الاخير الهزج بخمسة وستين رويا بنسبة 3،86٪ .

ولا شك ان توزع الحروف على البحور يتماشى مع تواترها ،فالمتقارب يحتل الرتبة الاولى في التواتر وفي الاشتمال على اكبر عدد من حروف الروي ،ويليه الرمل ثم الرجز ثم المتدارك فالكامل والوافر ثم الهزج . على انه يمكن الملاحظة بان الفرق في الروي بين المتقارب والرمل اعلى منه في التواتر .

3 ـ صفات الحروف

واذا نظرنا الى صفات الحروف العامة فان اول ما يلفت النظر في الجهر والهمس ان الشعر الحر قد آثر في قوافيه الحروف المجهورة كنظيره العمودي ،وقد وردت المجهورة في 1364 رويا ،بنسبة 81،04٪ من مجموع الحروف .

اما المهموسة فقد وردت في 319 رويا بنسبة 18،95٪ ،ويمكن الملاحظة ان النسبة تلتقي تقريبا مع نسبة بحور الشعر العمودي اليهما ،مما يوكد من جديد ان الشعر الحر وان اختلف حينا مع العمودي فانه يلتقي معه في كثير من الاحيان .

وقد توزعت الحروف المجهورة على الروي والبحور كما يلي :

الروي	المتقارب	الرمل	الرجز	المتدارك	الكامل	الوافر	الهزج	المجموع	النسبة
ن	74	86	67	9	10	23	14	283	20،74٪
ر	48	87	50	48	19	19	12	283	20،74٪
ل	40	47	25	10	12	4	4	142	10،41٪
ب	39	28	20	34	8	3	5	137	10،04٪
د	40	28	21	9	11	15	5	129	9،45٪
ء	36	24	30	8	13	7		118	8،65٪
م	29	10	13	16	8	7	1	84	6،15٪

ق	7	12	19	10	7	3	9	67	%4،91
ع	11	9	8	5	10	2		45	%3،29
ي	19	10	1	4		2		36	%2،63
ض	8		3	3		2	1	17	%1،24
و	2	2		2	1	2	2	11	%0،8
ن	3	3						6	%0،43
ط		2			1			3	%0،21
ج		1			1			2	%0،14
ز		1						1	%0،07
	356	350	257	158	101	89	53	1364	

ويلاحظ ان النون والراء قد حظيا بالاهتمام أكثر من غيرهما ،وان التوجه الى اللام والباء والدال والهمزة قد توسط،بينما قل التوجه الى كل من الميم والقاف والعين والياء والضاد .

اما بقية الحروف فقد اكتفى فيها التوجه بتحسس قابليتها كروي يمكن ان يستعين به الشعر الحر.

وفيما يتعلق بالبحور فاننا نجد في المجهور الملاحظة التي أشرنا اليها من قبل وهي ان تواتر البحور يتوافق مع الاهتمام بالحروف المجهورة ،حيث ورد المتقارب على رأس البحور وتلاه الرمل ثم الرجز ثم المتدارك فالكامل ثم الرجز فالهزج .

أما الحروف المهموسة فقد توزعت كما يلي :

	المتقارب	الرمل	الرجز	المتدارك	الكامل	الوافر	الهزج	المجموع	النسبة
ت	32	28	22	8	19	3	6	118	%36،99
ح	27	14	11	2	8	2		64	%20،06
ك	10	13		7	1	2	3	36	%11،28
هـ	6	14	5	5	5	3		38	%11،91
ف	10	9	3	5	1	3	2	33	%10،34
س	8	2	3	4	3		1	21	%6،59

ث		1	1			1		3	%0،94
ش	2			1				3	%0،94
ص	2							2	%0،62
خ			1					1	%0،31
	97	181	46	32	37	14	12	319	

ويلاحظ ان الفرق كبير بين التاء والحاء من جهة ،وبينهما وبين الكاف الذي يحتل الرتبة الثالثة ،وبين الفاء والسين على الرغم من الترتيب • كما يمكن الاشارة الى ان تواتر كل حرف قد انسجم مع تواتره العام •

واذا نظرنا الى الصفات العامة الثانية فان الشعر الحر يتفق مرة ثانية مع العمودي في الميل الى الحروف المعتدلة بين الشدة والرخاوة ،وقد بلغ التوجه 884 مرة بنسبة 52،52 ٪ وهي نسبة تقترب من نسبة التوجه الى الحروف نفسها في العمودي •

وقد توزع التوجه على كل حرف كما يلي : الراء والنون 283 لكل منهما بنسبة 32،01 ٪ واللام 142 بنسبة 16،06 ٪ ،والميم 84 بنسبة 5،9 ٪ والعين 45 بنسبة 5،09 ٪ والياء 36 بنسبة 4،07 ٪ ثم الواو 11 بنسبة 1،24 ٪ •

ومن الواضح ان نسبة النون والراء والواو في الحر أعلى منها في العمودي ،بينما نقصت النسبة في بقية الحروف •

الى الزيادة

ثم تلاه التوجه الى الشديدة في 610 رويا بنسبة 36،24 ٪ وقد توزع كما يلي : الباء 137 بنسبة 22،45 ٪ ،الدال 129 بنسبة 21،14 ٪ الهمزة والتاء 118 بنسبة 19،34 ٪ القاف 67 بنسبة 0،98 ٪ الكاف 36 بنسبة 5،9 ٪ والطاء 3 بنسبة 0،49 ٪ ثم الجيم باثنين ونسبة 0،32 ٪ •

ولا شك ان نسبة توجه الشعر الحر اليها تكاد تعادل أيضا نسبة توجه العمودي اليها ولكن الاختلاف بين الشعرين كان في ترتيب الحروف ،فالباء التي كانت في العمودي تحتل

الرتبة الثانية صارت في الرتبة الاولى ،ويليها الدال بعد ان كان في العمودي يحتل الرتبة الاولى ،وارتفعت التاء في الحر لتحتل الرتبة الثالثة مع الهمزة ،في حين انهـا كانت في العمودي تحتل الرتبة الخامسة .

وجاء التوجه الى اللينة في المرتبة الثالثة ،وقد وقع في 189 رويا بنسبة 22،11% وتوزع كالتالي : الحاء 64 بنسبة 86،33% الهاء 38 بنسبة 10،20% الفاء 33 بنسبة 46،17% السين 21 بنسبة 11،11% الضاد 17 بنسبة 99،8% الذال 6 بنسبـة 17،3% الثاء والشين 3 بنسبة 58،1% لكل منهما ،الصاد 2 بنسبة 05،1% ثم الـزاي والخاء مرة واحدة بنسبة 52،0% لكل منهما .

ويلاحظ في البداية ان التوجه الى اللينة في الشعر الحر قد زاد عن التوجه اليها في العمودي بحرفين هما الشين والذال ،ولكنه نقص عن العمودي في الظاء بحيث لم يرد عليها روي واحد حتى ولو من أجل تطويعه .

ويلاحظ ايضا ان الحاء قد احتلت الرتبة الاولى في الشعرين ،وتلتها فيهما أيضـا الهاء ،ولكن الضاد والسين تبادلتا الترتيب ،وقد لوحظ هبوط الزاي في الشعر الحر الى الرتبة الاخيرة ،بينما كان يحتل في العمودي الرتبة السادسة .

واذا انتقلنا الى الصفات الخاصة للحروف فان الشعر الجزائري الحر في القوافي قد اتجه الى الحروف المطبقة في 22 رويا بنسبة 30،1% .

ومن الواضح ان الشعر الحر قد اتجه الى هذه الحروف بدرجة متواضعة شأنه فـي ذلك شأن الشعر العمودي ،ولكنه في العمودي أقل منه في الحر ،على الرغم من ان الحر لم يستعن بالظاء وانما اكتفى منها بثلاثة حروف هي الصاد والضاد والطاء ،وربما يرجـع السبب في ذلك ان ورود الضاد في 17 رويا هو الذي ساهم في ارتفاع نسبة وروده في الحر عنه في العمودي .

اما في الاستعلاء والتصعيد فقد ورد في 90 رويا بنسبة 34،5% ،والحق ان الارتفاع

في النسبة عن نسبة الحروف المطبقة التي يشتملها الاستعلاء والتقعقد ارتفاع تواتر القاف ،ومن المفيد الاشارة الى أن الشعر الحر في هذه الصفة لم يلتفت كما التفت الشعر العمودي الى العين ،وهو بهذا يقترب من جوهر الشعر العمودي في صورته المأثورة أكثر من الشعر العمودي الجزائري المعاصر .

فالغين حرف عاب أبو العلاء رؤبة على الكتابة عليه كما أشرنا من قبل .

أما من حيث الصفير فقد ورد في 24 رويا بنسبة 1،42 ٪ ،ومن الواضح ان نسبته في الحر أقل منها في العمودي ،وربما يرجع السبب الى ان السين في العمودي قد تواترت أكثر مما تواترت به في الحر . على انه ينبغي الاشارة الى ان النسبة متواضعة في كلا الشعرين .

وفي الغنة ورد 367 رويا بنسبة 21،80 ٪ وهي نسبة تقترب من النسبة في العمودي ،ولا شك ان ارتفاعها في الحر راجع الى ارتفاع تواتر النون ،وقد أشرنا قبل قليل الى انه تصدر الحروف في المتواتر .

وفيما يتعلق بالاستطالة والتفشي فقد اتجه اليهما الشعر الحر في 17 رويا بنسبة 1،01 ٪ ،وهي وان كانت نسبة متواضعة الا انها اعلى منها في العمودي بأكثر من ثلاثة أضعاف .

وربما يرجع السبب في ذلك الى ان الشعر الحر لا يلتزم بالضرورة تكرار الروي كما هو الحال في العمودي .

ولا شك ان الانفلات من التكرار قد ساعد على ورود الضاد في الحر بنسبة أكبر مما هو عليه في العمودي .

وفي الصفات المفردة التي تختص بها بعض الحروف ،فان أول ما يلفت النظر ان التكرير خاصية الراء قد ورد في 283 رويا بنسبة 16،81 ٪ .ويليه الانحراف خاصية

اللام حيث ورد في 142 رويا بنسبة 8،43٪ ٠

أما المهتوي خاصية الياء فقد ورد في 38 رويا بنسبة 2،25٪ ٠ ومن الواضح ا ان التكرير في الحر أعلى منه في العمودي ٠

اما الانحراف والمهتوي فقد كانتا في الحر اعلى منها في العمودي ، ولكن الزيادة والنقص طفيفان مما يوكد ان التوجه الى الصفات المفردة كان متشابها في كل من العمودي والحر ٠

4 ـ توزع القوافي على الاحواز

واذا انتقلنا الى الاحواز، فان الاحواز قد تواترت كما في الجدول التالي :

الحيز	التوجه	
	الروي	النسبة
الاسناني	566	33،63٪
الحنكي	520	30،89٪
الحلقي	332	19،72٪
الشفوي	265	15،74٪

ومن الواضح ان الاختلاف بين الحر والعمودي اختلاف كبير ، فالحنكي الذي كان يحتل في العمودي الرتبة الاولى صار في الحر يحتل الرتبة الثانية ، والاسناني صار في الحر يحتل الرتبة الاولى بعد ان كان في العمودي يحتل الرتبة الاولى ٠

واذا كان من الواضح ان الاسناني والحنكي قد تبادلا الترتيب ، فان الشفوي والحلقي قد تبادلا ه أيضا ٠ فالشفوي في الشعر العمودي كان في الرتبة الثالثة والحلقي في الرابعة ، بينما نجد انهما في الحر قد تبادلا الترتيب ، بحيث الحلقي المرتبة الثالثة والشفوي الرابعة ٠

على ان الاختلاف في الترتيب لم يمنع الشعرين من الالتقاء في الملاحظة الاساسية وهي انه كلما تطرف المخرج ، سواء الى الشفاه أو الى الحلق ، كلما قل التواتر ، بينمـــا

يرتفع التواتر كلما كان الحيز متوسطا ،كما هو الحال في كل من الاسناني والحنكي .

5 ـ القـوافي باعتبار عناصرها

واذا انتقلنا الى ثراء القافية وسذاجتها بحسب ما تحتويه من أحرف القافية فاننا نلاحظ ان القافية في الشعر الحر قد توزعت كما يلي :

نـــوع القافيـــــة	التوجــــــــه	
	الروي	النسبـــــة
قافية اشتملت على عصر واحد	305	٪18٫12
قافية اجتمع فيها عنصران	1033	٪61٫37
قافية اجتمع فيها ثلاثة عناصر	286	٪16٫99
قافية اجتمع فيها أربعة عناصر	59	٪3٫50

ومن الواضح ان هناك اختلافا بين العمودي والحر ،فقد ركز العمودي على القافية التي اجتمع فيها ثلاثة عناصر ،ولكن الحر آثر القافية التي اجتمع فيها عنصران والقافية التي اجتمع فيها عنصر واحد كانت في العمودي تحتل المرتبة الرابعة ،بينما نرى أنها صارت في الحر تحتل المرتبة الثانية .

والقافية التي اجتمع فيها أربعة عناصر كانت في العمودي تحتل المرتبة الثالثة وصارت في الحر في الرابعة .

ولكن الاختلاف في التواتر لم يمنع الشعرين من التركيز على القافية المتوسطة الثراء ،حيث يجتمع عنصران أو ثلاثة .

6 ـ القـوافي باعتبار منزلة الروي

واذا نظرنا الى القافية من حيث منزلة الروي بالنسبة لمختلف العناصر فاننـــا سنلاحظ انها قد توزعت كما يلي :

الشكـــــل	التوجـــــــــه	
	العدد	النسبـــــة
الروي منفردا	305	%18،12
الروي قبل العناصر	366	%21،74
الروي متخللا العناصر	278	%16،51
الروي بعد العناصر	734	%43،[illegible]

ونلاحظ من جديد الاختلاف بين الشعرين ،ففي حين ان العمودي كان يركز على الروي الذي يتخلل العناصر ،نجد ان الشعر الحر يوثر الروي بعد كل العناصر وان الروي المنفرد الذي كان في العمودي يحتل الرتبة الرابعة صار يحتل في الحر الثالثة ،ويمكن الاشارة الى ان النسب في العمودي كانت متفاوتة الى حد كبير،وان نسبة شكلين من الاربعة كانت متواضعة ،بينما نجد ثلاثة أشكال من أربعة في الحر تتقارب في النسب،ويمكن الاضافة بان الاختلاف بين الشعرين لم يمنعهما من الالتقاء على الارتفاع باحد الاشكال ارتفاعا ملحوظا بالقياس الى غيره من الاشكال •

7 ـ القــوافي باعتبار المجـرى

واذا انتقلنا الى نوعيـــة القافية من حيث القيد والاطلاق ،فاننا سنجد ان الشعر الحر قد آثر القافية المقيدة على عكس ما هو في العمودي ،وذلك للاختلاف في طبيعـة كل من الشعرين • ففي العمودي يحتاج الى اطلاق الروي ،بينما يكتفي في الحر ذكر الروي ،في الغالب ،مجردا عن الاطلاق •

وقد وردت المقيدة ،في الحر،في 1039 رويا بنسبة 61،73% بينما وردت المطلقة في 644 رويا فقط بنسبة 38،26% •

ويلاحظ ان اهتمام الحر بالمقيدة لم يرتفع الى نسبة التزام العمودي بالمطلقـــة وربما يرجع السبب في ذلك الى ان الشعر الحر،وان كان يميل الى التخلص من الضرورات النحوية ،الا انه لا يستطيع ان يتجرد تماما من قواعد اللغة ،على انه تجدر الملاحظة بان ارتفاع المتحرك في قوافي الحر قد منحت القوافي صفة الالتزام بالحاجات النحوية ،كما ساعدت على تحرر القافية في الشعر الحر من أسر ما قد ينجم من رتابة عن الالـــتزام بتتابع السكـــــون •

وقد توزعت القوافي المقيدة كما يلي :

الروي	البحور							المجموع	النسبة
	المتقارب	الرمل	الرجز	المتدارك	الكامل	الوافر	الهزج		
ر	36	61	46	30	9	10	8	200	%19،24
ن	47	32	57	6	3	7	2	154	%14،82
ء	32	22	30	8	13	5		110	%10،58
ل	31	32	20	5	4	1	1	94	%9،04
ب	24	24	12	18	7	1	5	91	%8،75
ت	28	22	9	3	9		4	75	%7،21
د	25	21	10	1	7	3	3	70	%6،73
ح	16	14	11		8	1		50	%50،81
م	19	4	10	7	1	3	1	45	%4،33
ق	4	3	13	6	4	2	6	38	%3،65
ك	10	12		6	1	2	3	34	%3،27
ع	10	3	8	3	3			27	%2،59
هـ		5	4	3	3			15	%1،44
ف	6	3	1			2	1	13	%1،25
س	1		2	2	1			6	%0،57
ي	5							5	%0،48
ض	1			2			2	5	%0،48
ص	2							2	%0،19
ط		2						2	%0،19
ش	1							1	%0،09
ز		1						1	%0،09
و				1				1	%0،09
المجموع	298	261	233	101	73	37	36	1039	
نسبة البحر	%28،68	12،25	%22،42	%9،72	7،02	3،56	%3،46		

ومن الواضح ان السواكن قد توزعت على البحور بنسب تعادل التواتر، فالمتقارب الذي يجيء في اول الترتيب يحظى من السواكن باعلى نسبة ، ويليه الرمل كما هو الحال في التواتر ٠

والملاحظة الثانية ان تواتر السواكن قد اختلف عن التواتر العام ، فالهمزة قد سبقت هنا اللام والدال والباء ، وان الراء قد تقدمت كثيرا على النون ٠ وقد كانا في التواتر العام يحتلان معا الرتبة الاولى بمجموع واحد ونسبة واحدة ٠

ومع ان الاختلاف بين الا انيه مما يلفت النظر انهما ظلا يتصدران الترتيب ٠

ومما يلاحظ ايضا ان التوجه الى السواكن لم يستقطب الحروف جميعها ، وانما اقتصر منها على اثنين وعشرين حرفا ، وانه لم يتضمن الذال والجيم والثاء ٠

واذا نظرنا الى توزع الحروف على الاحواز فاننا نتوصل الى الجدول التالي :

الحيز	التوجه	
	الروي	النسبة
الحنكي	377	%36،28
أسناني	310	%29،83
حلقي	202	%19،44
شفوي	150	%14،43

ومما يلاحظ من خلال الجدول ان الحنكي والاسناني حين يتصدران الترتيب بفارق غير قليل عن غيرهما من الاحواز فانه يمكن القول بأنه كلما كان المخرج متوسطا كلما كان حظه أعلى في التواتر ، وأنه كلما تطرف سواء الى الحلق أو الى الشفاه كلما قل التواتر ، وهي نفس الملاحظة التي توصلنا اليها في القوافي المقيدة في الشعر العمودي ، مما يؤكد ثبات النظر الى الاحواز من ناحية ، ومما يدل على ان الحر لا يختلف كثيرا هنا عنه في العمودي

ويتأكد ذلك حين يرد الحنكي في الرتبة الاولى هنا وفي الشعر العمودي ، ويليه الاسناني في الشعرين ، ولكن الالتقاء مع العمودي لم يمنع الشعر الحر من ان يتميز في

الاحوازعن العمودي حين يجعل الحيزين الباقيين يتبادلان الترتيب ، ومع ذلك فان الاختلاف في ترتيب الحيزين لا يقلل من قيمة الملاحظة ، خاصة وان النسبة في كل منهما تؤكد قلة تواترهما بالقياس الى الحيزين الاولين .

واذا نظرنا الى القوافي المقيدة من حيث احتواؤها على عدد الاحرف فاننا نلاحظ انها قد توزعت على الاشكال الثلاثة كما يلي :

الشكل	التوجه	
	الروي	النسبة
القافية البسيطة (التي تتكون من حرف واحد)	305	٪29٫35
القافية المتوسطة الثراء (التي تتكون من حرفين)	685	٪65٫92
القافية الثرية (التي تتكون من ثلاثة أحرف)	49	٪ 4٫71

ومن الواضح ان القافية متوسطة الثراء (المردوفة) لا تحظى بالاهتمام فقط ، ولكن نسبة الضغط عليها تزيد عن ضعفي نسبة الضغط على القافية البسيطة التي تليها في الترتيب ، وتزيد بأكثر من ثلاثة عشر ضعفا بالنسبة الى القافية الثرية .

ويلاحظ ايضا ان توجه الشعر الحر في القوافي المقيدة من حيث الثراء والبساطة لا يكاد يختلف عن توجه العمودي ، فقد توجه الشعراء الى المتوسطة ثم البسيطة ثم الثرية ولا شك ان التشابه في التوجه ناتج عن استقرار وجهه النظر في التوجه الى القوافي المتوسطة كما انه يؤكد ظاهرة ملفتة للنظر وهي ان الشعر الحر لم يخرج ، حتى الآن من معطف الشعر العمودي .

واذا بحثنا في توزع القوافي الثلاث على البحور فان الجدول التالي يمكن ان يساعدنا على الوقوف على بعض الظواهر .

وانه يختلف معه في ايثاره المفتوحة ،وقد أشرنا في القوافي الموحدة الى ان الشعر في العصر الحديث قد صار يعنى بالمفتوحة عناية كبيرة على الرغم من ان الفتحة أقل الحركات قوة .ولعل الشعر الحر في الجزائر يريد ان يوكد على ان الامر قد صار يختلف في الشعر عما كان عليه من قبل ،فاذا كان الوصول الى الاذن في الماضي يتم عن طريق قوة الحركة فانه يريد الوصول عن طريق ضعف قوة الحركة الى العقل قبل ان يمس العاطفة .

ولا شك ان الشعر الجزائري الحر حين يوثر المفتوحة فانه يختلف عن الشعر الحر في العراق مثلا ،فالشعر العراقي يفضل المكسورة ثم المضمومة ثم المفتوحة(1) على اعتبار تواترها في القوة .

وفي القافية المفتوحة توجه الشعر الحر الى 21 حرفا من مجموع 26 حرفا بنسبة 80،76٪ من الحروف التي توجه اليها .

وقد توزعت على الاحواز كما يلي :

الحيز	التوجه	
	الروي	النسبة
الحنكي	141	٪38،84
الاسناني	124	٪34،15
الشفوي	69	٪19
الحلقي	29	٪ 7،98

ويلاحظ ان القافية المفتوحة منسجمة مع التوجه العام الى الاحواز حين تضغط على الحنكي والاسناني ،وتقلل من الاعتماد على كل من الشفوي والحلقي ،ولكن الانسجام لا يعني المطابقة ،فقد اختلفت المفتوحة في التواتر عن الاتجاه العام الى الاحواز ،فقد جاء الحنكي في الرتبة الاولى ،وتلاه الاسناني ،وقد كان العكس في الاتجاه العام ،كما ان تقدم الشفوي

(1) الشعر الحر في العراق ،ص149 .

البحر	القافية المتوسطة		البسيطة		الثرية	
	التوجه	النسبة	التوجه	النسبة	التوجه	النسبة
المتقارب	212	%30،94	74	%24،26	12	%24،48
الرمل	161	%23،5	71	%23،27	29	%59،18
الرجز	181	%26،42	41	%13،44	—	—
المتدارك	34	%4،96	62	%20،32	5	%10،2
الكامل	72	%10،51	12	%3،93	2	%4،08
الوافر	21	%3،06	16	%5،24	—	—
الهزج	4	%0،58	29	%9،5	1	%2،04
المجموع	685		305		49	

واول ما يمكن الابتداء به ان القافيتين البسيطة والمتوسطة قد وردتا في كل البحور وان القافية الثرية لم ترد ولو مرة واحدة في كل من الرجز والوافر .

وان المتقارب يرد في مقدمة البحور في كل من القافيتين المتوسط والبسيطة ،ويليه الرمل ،ولكنهما يتبادلان الترتيب في القافية الثرية ،فيحل الرمل في الرتبة الاولى ،ويجيء الكامل في الثانية ،على انه من الضروري ملاحظة الفرق الكبير بين نسبتيهما في القوافي الثرية .

ويلاحظ ان نسبة شيوع نوع من أنواع القوافي لا تتلاقى وتواتر البحور ،ولا تتلاقى ايضا مع النوع الآخر في الضغط على بحر بعينه ،وانما تتميز بالتراوح بين مختلف البحور من دون قاعدة مضطردة .

واذا نظرنا الى القوافي المطلقة فاننا سنلاحظ ان الشعر الحر في الجزائر قد آثر القافية المفتوحة بعدد قدره 363 رويا بنسبة 56،36 ٪ من مجموع التوجه الى القوافي المطلقة ،ويليها المكسورة بروي عدده 243 بنسبة 37،73 ٪ ،ثم المضمومة بثمانية وثلاثين رويا بنسبة 5،9 ٪ .

ونلاحظ انه يتفق مع العمودي في تأخير الاهتمام بالمضمومة الى الرتبة الثالثة

على الحلقي تاكيد على ان الانسجام لم يكن متطابقا ،وانما كان يحتفظ بملامحه الخاصة .

وفي ثراء القافية آثرت المفتوحة القافية البسيطة ((المجردة التي خلت من الردف والتأسيس ،ولكنها موصولة بلين او بهاء)) بروي تعداده 194 بنسبة 53،44٪ ،ثم المتوسطة التي تتكون من ثلاثة احرف ((المردوفة الموصولة ،أو الموصولة المخروجة)) بعدد 133 رويا بنسبة 36،63٪ ثم الثرية ((المؤسسة الموصولة ،والمردوفة الموصولة المخروجة)) بستة وثلاثين رويا بنسبة 9،91٪ .

وفي القافية المكسورة توجه الى ثلاثة وعشرين ،بزيادة حرفين عن المفتوحة ،وهما الخاء والطاء ،ولعل السبب في زيادة التوجه الى الحروف شهرة الكسر وتعدد الفرص امام المكسور بالجر والاضافة ونحوهما ،مما لا يتوفر للمفتوح ،وقد توزع التوجه على الحواز كما يلي :

الحيز	الاسناني	الحنكي	الشفوي	الحلقي
التوجه	126	59	35	23
النسبة	51،85٪	24،27٪	14،4٪	9،46٪

ونلاحظ اختلافها عن المفتوحة حيث توثر الاسناني على الحنكي في اول الترتيب ،ومن هنا فانها أقرب من المفتوحة الى الاتجاه العام ،ولكن قربها لم يمنعها ان تختلف مع الاتجاه العام في تسبيقها الشفوي على الحلقي بعد ان كان في الاتجاه العام يسبقه .

وفي ثراء القافية فضلت المكسورة القافية البسيطة ،فتوجهت اليها في 135 رويا بنسبة 55،55٪ ،ثم المتوسطة في 100 روي بنسبة 41،15٪ ثم الثرية في روي عدده ثمانية بنسبة 3،29٪ .

ولا شك ان المكسورة تلتقي مع المفتوحة في التوجه الى الانواع الثلاثة .

أما القافية المضمومة فقد اكتفى فيها بالتوجه الى أحد عشر حرفا ،بنحو من نصف التوجه في المفتوحة ،وانها لم تستعن ببعض الحروف ذات التواتر العالي في الاتجاه العام كالنون . كما انها لم تشتمل على بعض الحروف المشهورة كالهمزة ،ويمكن الملاحظة بان توجهها الى بعض الحروف كثيرة الدوران على الالسنة كالميم لم يتعد أكثر من روي واحد .

وقد توزعت الاحرف على الاحواز كما يلي :

الحيز	الشفوي	الحلقي	الحنكي	الاسناني
التوجه	11	11	10	6
النسبة	٪28،94	٪28،94	٪26،31	٪15،78

والملاحظة الملفتة للنظر في تواتر الاحواز هو التغيير الجوهري في الترتيب ،فقد تقدم ما كان في الاتجاه العام وفي المفتوحة والمكسورة متأخرا ،وتأخر ما كان متقدما .

كما انه يمكن الفات النظر الى تساوي الحيزين الاولين في عدد التواتر ونسبته لاول مرة سواء في الاتجاه العام أو في كل من المفتوحة والمكسورة .

وتجدر الملاحظة بان الفرق بين كل من الشفوي والحلقي من جهة ،وبين الحنكي من جهة ثانية ضئيل لم يزد عن روي واحد ،مما يمكن القول معه بان المضمومة توثر ثلاثة أحواز بدرجة متقاربة ان لم تكن واحدة .

والملاحظة العامة في القوافي المطلقة ان القوافي لم تلتزم قاعدة مضطردة ،وانما تباينت من نوع الى آخر في كل من عدد الحروف التي تضمنتها كل منها ،وفي تواتر الاحواز وفي الاهتمام باشكال القافية الثلاثة من حيث السذاجة والثراء .

الخاتمة

اتضح الآن ان البحث في الاطار العروضي للقصيدة الجزائرية المعاصرة قد توصل الى اضاءة بعض النقاط كما يلي :-

أولا - ان الشعر الجزائري المعاصر قد آثر العمودي على الحر بنسبة تزيد عن الثلثين مما يدل على انه يتجاوب مع الاتباع اكثر مما يميل الى الابتداع ، و يظهر هذا التجاوب في البحور و القوافي معا ، ففي البحور اعتنى بما هو مشهور ، واهمل ما هو نادر ، و ركز في المشهور على البحور الاكثر دورانا على الالسنة ، و لم يتوجه الى البحور الاخرى الا بنسب قليلة ، و في القوافي مال الى الموحدة و المطلقة ، و ضغط بقوة على الحروف الستة الشائعة منذ القدم ، و لكن ميله الى الاتباع لم يمنعه من التفرد بملامح خاصة تميزه عن غيره من الاشعار السابقة و المعاصرة ، فقد انتقل في البحور بكل من المتقارب و الرمل نقلة واسعة لم ينهض الى مثلها شعر آخر ، و انه آثر البسيطة على المركبة في حين ان الاشعار الاخرى قد فضلت المركبة ، و في القوافي تفرد عن غيره من الاشعار بوفرة حروف الروي الى حد انه حاول تطويع بعض الحروف النافرة ، و ارتفع فيها بنسبة المقيدة عما كانت عليه و لكن ارتفاعه لم يصل الى المدى الذي وصلته في بعض الاشعار المعاصرة .

ثانيا - ان تواتر البحور في الشعر العمودي و ان كان منسجما مع التواتر العام الا أنه لا يخضع للمنطق بقدر ما يخضع للاختيارات الذاتية ، فهو حين يؤثر الكامل فالمتقارب فالخفيف انما يتنقل من استغراق زمني معين الى آخر ثم يعود الى الاستغراق الاول دون ان يكون هناك مسوغ معقول .

ثالثا - ان الشعر الجزائري المعاصر حين يهتم بالشعر الحر الى نحو من الثلث يلتقي مع غيره من الاشعار العربية التي صار فيها الحر يشغل مساحة واسعة ، و يلتقي معها ايضا في الاهتمام بالمتدارك و الرجز ، على ان التقاءه في الحر مع الاشعار العربية المعاصرة لم يمنعه مرة اخرى من المحافظة على خصوصيته ، فقد ركز على البحور البسيطة في صورتها الحرة ، و لم يتعاظل في التوجه الى البحور المركبة في صورتها الحرة كالطويل و الخفيف و البسيط .

رابعـــا - ان الشعر الجزائري في المزاحفة قد راوح بين الاستعداد الايقـاعي ،وبين الحاجة الى اكتمال الاستعداد ،ويظهر استعداده في حرصه على تغليب انماط الايقاع الجائزة والحسنة واستعمال بعض الانواع الجديدة التي تنسجم مع الايقاع الموسيقي والتي صارت في الواقع الشعري المعاصر منطقية ومقبولـة ،اما الحاجة الى الاكتمال فتظهر في نقطتين ،اولاهمـا = الميل الى كثرة المزاحفـة كثرة بالغة في بعض الاجـزاء الى حد الاستقطاب التام ،اما الثانيـة فانها تتمثـل في اللجـوء الى بعض الزحافات غير الجائزة وغير المعقولـة ،ولكنه في المزاحفة قـد آثر ما هو جائز وحسن على ما هو ممنـوع وقبيـح .

واخيرا فان البحث يعترف بان اضاءته -على الرغم مما فيها من جهد - ليست نهائية من ناحية ،وانها وان حاولت ان تضيء اكبر قدر ممكن من الخطوط الا انها تعتقد بانه مازال هناك بعض من الخطوط التي تحتاج الى الاضاءة .

تقديم

رأيت أنه من التيسير اضافة ملحق بالجداول التي بني عليها البحث وقد وضعته في قسمين ،الاول يتعلق بالشعر العمودي ،والثاني يختص بالشعر الحر .

ويشتمل الاول على جداول : التواتر،صور البحور،الكثافة والمعدل الزحافات في التام والمجزوء والمشطور ،القوافي الموحدة ،القوافي باعتبار منزلة الروي وعدد الحروف فيها والقوافي المتعددة .

ويتضمن الثاني جداول : التواتر ،الوحدات ،الابيات ،الزحافات في كل من الحشو والضرب ،القوافي ،أشكال القوافي ،ونوعها باعتبار المجرى والحروف ومنزلة الروي .

الفصل الاول

جداول الشعر العمودي

1 ـ بحور الشعر العمودي

2 ـ صور البحور

3 الكثافة ومعدل القصيدة

4 ـ الزحافات في التام من البحور

5 ـ الزحافات في المجزوءات

6 ـ الزحافات في المشطورات

7 ـ القوافي الموحدة .

8 ـ القوافي باعتبار الحروف ومنزلة الروي

9 القوافي المتعددة

الدوائر	البحور	التام / المجزوء	القطع			القصائد								الأشعار	الأبيات	
			1	2 – 3	4 – 6	7 – 50	51 – 100	101 – 150	151 – 200	201 – 250	251 – 300	301 – 350	351 – 400		التامة	المجزوء
المختلف	الطويل			11 / 28	5 / 23	120 / 2767	33 / 1389	7 / 559						176	4766	
	المديد					2 / 87								2	87	
	البسيط			5 / 12	22 / 104	207 / 5106	24 / 1549	1 / 128						259	6899	
المؤتلف	الوافر	التام	1 / 1	6 / 14	10 / 48	96 / 2089	16 / 980	1 / 116						120	3248	
		المجزوء			1 / 4									20		700
	الكامل	التام		10 / 22	32 / 155	224 / 5857	37 / 2397	3 / 361						306	879.2	
		المجزوء		2 / 6	3 / 15	88 / 2431	14 / 967	2 / 220						109		3639
المجتلب	الهزج					5 / 80	1 / 70							6	150	
	الرجز	التام			4 / 23	19 / 341	1 / 100	1 / 129	1 / 157					26	750	
		المجزوء				29 / 602	3 / 184							32		786
	الرمل	التام			4 / 19	113 / 2553	7 / 485							124	3057	
		المجزوء		2 / 6	12 / 62	117 / 1989	14 / 995	1 / 114						146		3066
المشتبه	السريع	التام			1 / 4	19 / 505	1 / 76							21	585	
		المجزوء				4 / 91								4		91
	المنسرح															
	الخفيف	التام		5 / 14	20 / 105	243 / 6222	30 / 2018	2 / 234	1 / 191	1 / 234			1 / 365	303	9383	=
		المجزوء		1 / 3	15 / 304	3 / 225								19		536
	المجتث			2 / 3	2 / 12	39 / 901	3 / 191							46	1109	
	المقتضب															
	المضارع															
المتفق	المتقارب	التام		29 / 86	15 / 76	245 / 4090	15 / 1013	1 / 116	1 / 163					306	5544	
		المجزوء			1 / 4	19 / 546	6 / 411							25		961
	المتدارك	التام				4 / 86								4	86	
		المجزوء				7 / 144								7		144
الأشعار			1	73	147	1607	209	19	3	1			1	2061	44456	
الأبيات التامة			1	181	569	30694	10268	1643	511	234			365		44456	
الأبيات المجزوءة				15	389	6444	2241	334								9923
الأبيات			1	196	958	37128	13009	1977	511	234			365			54379

صـــور البحـــــور

البحر	الصور المألوفة 1	2	3	4	5	6	7	8	9	الصور غير المألوفة	الاشعار	الابيات
الطويل	93 2714	79 1766	14 286								176	4766
المديد	2 87										2	97
البسيط	101 2632	134 3752				20 344				4 171	259	6899
الوافر	120 3208	6 166	4 125							10 449	140	3948
الكامل	94 2260	197 5997	2 20		9 191	35 1394	22 714	27 650	6 141	41 1292	423	12629
الهزج	5 150										6	150
الرجز	3 133	17 421	24 633	1 45	3 78	1 15				9 211	58	1536
الرمل	57 1636	6 173	18 404	1 3	109 2290	4 48				80 1669	275	6223
السريع	4 82	14 390	2 87			4 91				1 36	25	676
المنسرح												
الخفيف	301 9280		2 42	9 168		3 42				7 387	322	9912
المقتضب												
المجتث	46 1109										46	1109
المضارع												
المتقارب	117 1766	51 731	103 2046	3 51						59 1944	333	6538
المتدارك	4 86									7 144	11	230
الاشعار	928	504	169	14	121	67	22	27	6	218	2076	
الابيات	25143	13386	3643	267	2549	1924	714	650	141	6293		54710

الكثافة والمعدل في القصيدة العمودية

البحر	الكثافة: الابيات	الكثافة: النسبة	المعدل: القصائد	المعدل: المعدل
طويل	4766	%8.71	176	27.07
مديد	87	%0.15	2	43.5
بسيط	6899	%12.61	259	26.63
وافر	3948	%7.21	140	28.2
كامل	12629	%23.08	423	29.85
هزج	150	%0.27	6	25
رجز	1536	%2.8	58	26.48
رمل	6223	%11.37	275	22.62
سريع	676	%1.23	25	27.04
خفيف	9919	%18.13	322	30.8
مجتث	1109	%2.02	46	24.10
متقارب	6538	%11.95	333	19.63
متدارك	230	%0.5	11	20.09

المزاحفة في البحور التامة

الجزء / البحر	1	2	3	4	5	6	7	8
الكامل %58.66	%69.68	%56.56	%41.62	%63.8	%52.03	%68.32		
المتقارب %37.47	%32.64	%30.86	%22.47	%50.64	%37.74	%30%25	%14.97	%80.21
الخفيف %54.99	%24.03	%85.89	%46.47	%40.70	%89.96	%42.94		
الرمل %45.08	%22.72	%40.67	%69.49	%34.57	%36.27	%66.77		
البسيط %46.96	%35.33	%43.21	% 5.99	%96.84	%41.95	%41.95	%5.67	%86.75
الطويل %30.83	%33.53	%1.19	%28.78	%1.79	%37.72	%1.79	%56.83	%57.48
الوافر % 38.4	%53.28	%42.9	% 0.0	%55.36	%40.13	% 0.34		
الرجز %37.06	%53.06	%34.69	%20.40	%61.2	%38.77	%24.48		
المجتث %43.08	%49.74	%30.65	%61.75	%40.2				
السريع %36.45	%66.25	% 37.5	%10.41	%47.91	%35.41	%31.25		
المتدارك %99.84	%100	% 100	%100	%100	%100	%100	%98.78	%100
الهزج % 7.14	%7.14	%10.71	% 3.37	% 0.0				
المديد %34.14	%7.07	%24.39	% 21.95	%34.14	% 7.13	%100		

المزاحفة فـــــي البحور المجزوءة

الجزء / البحر	1	2	3	4	5	6
الكامل	%67.76	%52.30	%49.01	%86.84		
المتقارب	% 67.50	%12.50	%55	%70	% 0	%90
الخفيف	%38.73	%100	%38.73	%100		
الرمل	%33.04	% 39.08	%39.08	%37.93		
البسيط المخلع	%39.33	% 4.34	%0	%86.95		
الرجز	%56.95	%51.62	%52.98	%54.96		

المزاحفة في البحور المشطورة

البحر / الجزء	1	2	3	4
المتقارب	% 36.55	% 25	% 13.19	%56.94
الخفيف	% 12	%90	% 30	
الرمل	% 17.94	%15.38	% 74.89	
الرجز	% 58.51	%68.08	% 100	
السريع	% 70	% 80	% 65	
المتدارك	% 77.78	% 73.33	% 75.55	%86.66

القوافـــــــــي

باعتبار المجرى وعدد الحروف ومنزلة الروي

الاعتبـــــار	القافيــــــــــة	التواتـــــر	النسبـــــة
المجـــــرى	القافية المقيـــدة	210	٪12،82
	القافية المطلقـــــة	1428	٪87،17
عدد الحـــروف	قافية اكتفت بالموري وحده	86	٪5،25
	قافية اشتملت على حرفين	564	٪34،43
	قافية اشتملت على ثلاثةأحرف	867	٪52،93
	قافية اشتملت على أربعة أحرف	121	٪7،38
منزلة الـــروي	الـــروي منفـــــردا	86	٪5،25
	الروي قبل العناصـــــر	498	٪30،4
	الروي متخللا العناصـــر	930	٪56،77
	الروي بعد كل العناصـــر	124	٪7،57

التجـــــــوافي المتعددة

البحر	منتظمة															غير منتظمة	الأشعار	الأبيات
	مرسلة	مشطورة	مزدوجة	دوبيتية	مثلثة	مربعة	مخمسة	مسدسة	مسبعة	مثمنة	متسعة	معشرة	احدى عشرية	اثنا عشرية	خمس عشرية			
الطويل	1/30			1/16												3/66	5	112
المديد																		
البسيط				2/32	1/14	5/128	2/45		1/21	1/16					1/38	9/409	22	704
الوافر				2/22	1/6	6/290										7/220	18	690
الكامل			2/73	1/8	2/19	3/120	4/100	6/270	4/188	1/48	1/27	2/120		2/132		26/989	54	2093
الهزج																		
الرجز			16/582	4/114	2/48	2/22	3/95									6/105	33	1016
الرمل				37/626	7/135	15/314	12/302	2/78	1/49	1/32	1/36					67/1648	143	3220
السريع				2/26		5/164										1/8	8	198
المنسرح																		
الخفيف		1/24	1/12	3/210		7/220	9/296	2/54	3/238			1/20	1/22			20/1021	49	2117
المجتث				1/10		3/68	2/45	1/18	1/21								8	162
المقتضب																		
المضارع																		
المتقارب			1/16	15/269	4/42	5/152	5/125	3/90		3/90		2/90				40/1537	78	
المتدارك						1/29	2/45	1/17								2/38	6	129
الأشعار	1	1	20	68	17	52	39	17	10	6	2	5	1	2	1	181	423	
الأبيات	30	24	683	1383	264	1556	1053	630	517	176	63	220	22	132	38	6037		12828

القسم الثالث

جداول الشعر الحر

1 ـ بحور الشعر الحر

2 ـ الوحدات في الشعر الحر

3 ـ الابيات الصوتية والخطية

4 ـ الزحافات

5 ـ القوافي

6 ـ أشكال القوافي

7 ـ القوافي باعتبار المجرى والحروف ومنزلة الروي

بحور الشعر الحـــــر

الشاعر	المتقارب	مجزوء المتقارب	المتدارك	فعولن	فاعلاتن	مستفعلن	فاعلن	متفاعلن	مفاعلتن	مفاعلين
باسقوات	34	2	4	5	10	5	3	5		
حمادي	5		1		3		1			
فلوسي	9	1	7	3			2	3		
معاشي	2							2		
حمود	1	1								
ناصر	4					4				
عروة	2				1			1		
بوسلامة	19		2	12	4	1				
بن رمضان	2			1		1				
حرز الله	7			3	2	2				
لوصيف	8		1	3		4				
سعدالله	50		6	10	16	23	8	6	1	
دهو	12	1	1	6	2			1	1	
بن زايد	28			4	15	5			1	3
سعدي	18			9	9				7	
الجفاوة	4		1	1	1			1		
حري	29		1	8	5	7	5	3		
وهبي	1			1						
بن محمد	1					1				
شقرة	3			1	1					1
ازراج	32		3	8	8	9	1	1	2	
احلام	39		1	9	5	23			1	
الازهر	19	1		6	7			3	2	
مرتاض	23		1	8	2	2	9		1	
عبد القادر السائحي	47	4	1	5	15	6	5	10	1	
شكيل	2					2				
بن وريدة	11			5		1	4	1		
الطاهر	32			13	4	2		13		
الغمار	17			3	6			1	7	
رزاق	43		21	5	6	1	1	8	1	
السائحي	1				1					
مفدي زكريا	1				1					
حمادي	39	1	2	15	6	7	8			
ابن العقون	2				2					
جلدي	51		7	4	8	6	13	10	3	
بوساحة	15			4	11					
يحياوي	4			1	2	1				
باوية	8		1	1	2	4				
بن الزهام	24			6	8	4	4		2	
مدوني	23	4		8			2	9		
عاشوري	41	1		4	6	18	12			
حماد	39	2		6	7	20	3	1		
نواصر	25			12	9	4				
المجموع	799	18	55	190	185	163	92	79	23	4

الوحدات في الشعر الحر

البحر	الوحدات					
	العدد	النسبة	الحشو	النسبة	الضرب	النسبة
المتقارب	2239	٪34٫37	1786	٪79٫76	453	٪20٫23
الرمل	1386	٪21٫28	953	٪68٫75	433	٪31٫24
الرجز	920	٪14٫12	620	٪67٫39	300	٪32٫6
المتدارك	966	٪14٫83	776	٪80٫33	190	٪19٫66
الكامل	497	٪7٫63	359	٪72٫23	138	٪76٫27
الوافر	349	٪5٫35	246	٪70٫48	103	٪29٫51
الهزج	156	٪2٫39	91	٪58٫33	65	41٫66
المجموع	6513		4831	٪74٫17	1682	25٫82

الابيات في الشعر الحر

البحر	الابيات: الصوتية – العدد	نسبته	معدله في القصيدة	الخطية – العدد	النسبة	معدله في القصيدة
المتقارب	453	%26.91	18.12	665	%24.08	26.6
الرمل	433	%25.72	16.03	1051	%38.06	38.92
الرجز	301	%17.88	15	349	%12.64	17.45
المتدارك	190	%14.28	14.61	257	%9.3	19.76
الكامل	138	%8.19	13.8	215	%7.78	21.5
الوافر	103	%6.12	20.6	148	%5.36	29.6
الهزج	65	%3.86	32.5	76	%2.75	38
	1683			2761		

المزاحفة في الشعر الحر

المزاحفة	الحشو		الضرب	
	التوجه	النسبة	التوجه	النسبة
المتقارب 43•01	1786/658	%36،84	453/305	%67،32
الرمل 44•22	953/322	%33،78	433/291	%67،2
الرجز 67•52	620/360	%58،06	300/261	%87
المتدارك 83•85	776/636	%81،95	190/174	%91،57
الكامل 61•88	359/220	%62،28	138/109	%78،98
الوافر 61•89	246/128	%52،03	103/ 88	%85،43
الهزج 33•97	91 / 21	%23،07	65 / 32	%49،23

قوافي الشعر الحر

المجرى	منزلة الروي وشراء القوافي	و	م	ف	ب	ص	ز	س	ظ	ذ	ث	ن	ط	د	ت	ي	ش	ج	ض	ل	ر	ك	غ	خ	ق	ع	ح	ء	هـ	الأشعار	الأبيات
		الشفتان				الأسنان										أدنى الحنك						أقصى الحنك	اللهاة			أدنى الحلق			أقصى الحلق		
يْ	ي	1	18	12	36		1					22		14	29	4			4	17	99	17			25	1	2		3		305
	ري		27	1	55	2		6				132	2	51	43	1	1			67	84	14			13	19	45	110	12		685
	تدي													[illegible]	3				1	6	17	3				7	3				49
يي	ي و	2	6	3	19			3		3		13		11	24	1			3	7	19	1		1	5	7	3		2		135
	ي و خ		2					1					1		2					2					1				1		10
	ري و		1		2			3			1	35		14	7		1		1	2	6				7	2	3	5			90
	ري وخ											3			1						2										6
	ت د ي و														2																2
يو	ي و			1	5									2						1	3					2			5		19
	ي و خ																									1					1
	ري و													2											1						3
	ري وخ		1		3										2					1						1	1				9
	ت د ي و			1																	4								1		6
يا	ي و	3	14	8	10			2			1	42		7	3	22		2	8	17	31				6	2	2	2	7		194
	ي و خ														1					4	1	1									7
	ري و		8	4	3			3		3	1	34		17	1	7	1			12	16				7	1	1	1	6		126
	ري وخ													1						1	1				2						5
	ت د ي و		7	3	4			1				2		5		1				1						2	4		1		31
الأشعار																															
الأبيات																															1683

الياء : روي ، الراء : ردف ، الدال : دخيل ، التاء : تأسيس ، الواو : وصل ، الخاء : خروج

أشكال القوافي

شعر حنر

	الشكل	قصائد	النسبة
1	قصائد فيها روي واحد	1	٪0،98
2	قصائد فيها رويان	9	٪8،82
3	قصائد فيها ثلاثة حروف رويا	8	٪7،84
4	قصائد فيها أربعة حروف رويا	9	٪8،82
5	قصائد فيها خمسة أرف رويا	14	٪13،72
6	قصائد فيها ستة أحرف رويا	18	٪17،64
7	قصائد فيها سبعة أحرف رويا	14	٪13،72
8	قصائد فيها ثمانية أحرف رويا	8	٪7،84
9	قصائد فيها تسعة أحرف رويا	11	٪10،78
10	قصائد فيها عشرة أحرف رويا	7	٪6،86
11	قصائد فيها أحد عشر رويا	2	٪1،96
12	قصائد فيها اثنا عشر رويا	1	٪0،98

القوافي باعتبار المجرى وعدد الحروف ومنزلة الروي

الاعتبار	القافية	التواتر	النسبة
المجرى	القافية المقيدة	1039	%61،73
	القافية المطلقة	644	%38،26
عدد الحروف	قافية اكتفت بالروي فقط	305	%18،12
	قافية اشتملت على حرفين	1033	%61،37
	قافية اشتملت على ثلاثة أحرف	286	%16،99
	قافية اشتملت على أربعة أحرف	59	%3،5
منزلة الروي	الروي منفردا	305	%18،12
	الروي قبل كل العناصر	366	%21،74
	الروي متخللا العناصر	278	%16،51
	الروي بعد كل العناصر	734	%43،61

فهرس الشعراء

حمدي 20، 24، 62، 69، 104، 108،
109، 110، 171، 175، 177، 181،
189، 197، 204، 209، 213، 216.
حمود 20، 24، 33، 43، 44، 45، 49،
50، 53، 62، 64، 69، 70، 73، 74،
86، 104، 108، 109، 110، 145،
160، 161، 168، 169.

— خ —

خباشة 12، 13، 20، 43، 51، 62، 73،
104، 108، 109، 110.
خرفي 3، 12، 13، 15، 20، 22، 23، 33،
43، 44، 51، 62، 73، 78، 104، 108،
109، 110.
الخليل 11، 88، 93.
خمار 16، 20، 33، 43، 50، 53، 62،
73، 78، 86، 89، 94، 104، 108،
109، 110، 160، 181، 189، 197،
204، 209.

— د —

دحو 20، 33، 43، 62، 86، 94، 104،
109، 110، 150، 160، 171، 172،
181، 189، 209، 213.
درويش 158.

— ر —

رزين العروضي 11
رؤبة 235.
رزاقي 171، 177، 179، 189، 197،
204، 209، 213، 216، 217.
الرصافي 6، 186.

— ز —

زتيلي 171، 177، 179، 189، 197،
204، 209، 213، 216، 217.
زكريا 3، 12، 14، 15، 20، 33، 43، 48، 50،
52، 62، 64، 69، 73، 75، 76، 86، 89، 97،
98، 104، 108، 109، 110، 146، 189.
الزهاوي 6، 186.
زهير 17، 18.

— س —

السائحي محمد الاخضر 12، 13، 14، 20، 24،
41، 43، 50، 62، 69، 73، 78، 104، 108،
110، 189.
السائحي محمد الاخضر عبد القادر 3، 12، 13، 20،
24، 28، 33، 34، 43، 51، 62، 63، 69، 73،
78، 86، 94، 104، 108، 109، 110، 160،
165، 168، 171، 172، 174، 181، 197،
209، 213.
سحنون 20، 25، 28، 33، 34، 38، 40، 43،
48، 51، 53، 54، 62، 64، 68، 69، 70، 73،
74، 76، 78، 79، 83، 86، 89، 90، 104،
109، 110.
سعد الله 3، 20، 25، 33، 34، 43، 50، 62،
73، 78، 86، 104، 108، 109، 110، 171،
177، 179، 181، 182، 189، 197، 204،
213.
سعدي 20، 33، 36، 50، 104، 108، 109،
181، 189، 190.
السياب 158، 206.

— ش —

الشابي 17، 132.
الشبيبي 6، 186.
شريط 20، 23، 28، 33، 51، 62، 69، 73،
108، 109، 110، 148.
شقرة 3، 181، 189، 218.
شكيل 3، 197.
شوقي 18، 108، 128، 131، 132، 206.

— ص —

صايغ يوسف 181، 204 .

— ط —

الطاهري 20، 33، 41، 50، 78، 94، 104، 108، 109، 181، 189، 191، 197، 198، 209، 210 .

طرفة 17 .

— ع —

عاشوري 3، 20، 33، 50، 52، 78، 104، 108، 160، 181، 189، 197، 204 .

عبد الصبور 158 .

عبيد بن الابرص 11 .

عروة 3، 12، 13، 14، 20، 33، 43، 50، 52، 62، 104، 108، 109، 110، 189، 209 .

عطية 160، 161، 162، 181، 189، 209، 213 .

العقاد 135 .

عنترة 17 .

العياشي محمد 20، 93 .

— غ —

الغماري 3، 12، 13، 14، 15، 20، 22، 28، 33، 43، 50، 62، 63، 69، 73، 74، 78، 94، 104، 108، 109، 110، 181، 189، 197، 209، 213 .

— ف —

فلوس 62، 104، 109، 160، 165، 181، 204، 209 .

— ق —

قباني 158 .

القرطاجني 6، 43، 93 .

— ك —

الكاظمي 6، 18 .

— ل —

لوصيف 20، 23، 43، 73، 109، 171، 181، 197 .

— م —

مستغانمي 171، 181، 189، 197، 213، 216

معاش 20، 33، 43، 50، 73، 104، 108، 09، 110، 209 .

الملائكة نازك 180 .

ميهوبي 20، 33، 51، 62، 73، 104، 108، 109، 110، 160، 168، 181، 204، 209 .

— ن —

النابغة 17 .

ناصر 3، 17، 20، 22، 24، 43، 45، 51، 2 104، 109، 157، 197، 216 .

نواصر 3، 181، 189، 197 .

نويوات 21، 90 .

— هـ —

الهمامي 17، 94 .

وهبي 3، 18 .

— ي —

يحياوي 15، 20، 33، 43، 50، 52، 62، 73، 74، 104، 108، 109، 110، 181، 189، 190، 197 .

المصادرُ و المراجع

أ- المصادرُ

(أ)

1 ـ آل خليفة محمد العيد :

1 ـ ديوان . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1977 ، ط (؟)

2 ـ أبو اليقظان ابراهيم بن الحاج عيسى :

1 ـ ديوان . المطبعة العربية ـ الجزائر 1931 .

3 ـ اجقاوة عبد القادر :

1 ـ عذابات الامل . مطبعة البعث ، قسنطينة ، 1984 .

4 ـ أزراج عمر :

1 ـ وحرسني الظل . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د ت)

2 ـ الجميلة تقتل الوحش . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر (د ت)

3 ـ العودة الى تيزي راشد . لافوميك ، الجزائر 1985 .

(ب)

5 ـ باشوات عبد الواحد :

1 ـ زمن الرحيل . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980 .

6 ـ باوية محمد الصالح :

1 ـ اغنيات نضالية . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1974 .

7 ـ بحري حمري :

1 ـ ماذنب المسمار يا خشبة . منشورات آمال ، الجزائر ، 1981 .

8 ـ ابن رحمون بو بكر :

1 ـ ديوان . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980 .

9 ـ بن رقطان محمد :

1 ـ الحان من بلادي • مجلة آمال ، الجزائر ، سبتمبر أكتوبر 1977 •

2 ـ الاضواء الخالدة • مطبعة البعث ، قسنطينة ، 1980 •

10 ـ بن زايد عمـــار :

1 ـ رصاص وزنابق • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983 •

11 ـ بن صالح أبو الحسن علي :

1 ـ ديوان • المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1984 •

12 ـ ابن العقون عبد الرحمن :

1 ـ ديوان • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980 •

13 ـ بن محمد عبد القادر :

1 ـ مسيرة الجزائر • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1980 •

14 ـ بن مريومة محمود :

1 ـ المغني الفقير • المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1985 •

15 ـ بو الدهان عمـار :

1 ـ معزوفة الظمأ • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1982 •

16 ـ بو حلاسة نـــوار :

1 ـ انتظـــار • مطبعة البعث ، قسنطينة ، 1979 •

17 ـ بو ساحة مبروكـــة :

1 ـ براعـــم • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1969 •

(ج)

18 ـ جوادي سليمـان :

1 ـ أغاني الزمن الهادي • المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1983 •

2 ـ ثلاثيات العشق الآخر • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983 •

3 ـ قصائد للحزن ، وأخرى للحزن أيضا • المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1985 •

4 ـ يوميات متسكع محظوظ • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1981 •

(ح)

19 ـ حرز الله بوزيــد :

1 ـ مواويل للعشق والاحزان . المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ، 1984 .

20 ـ حمادي عبد الله :

1ـ الهجرة الى مدن الجنوب . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر 1982 .

2 ـ تحزب العشق يا ليلى . مطبعة البعث ،قسنطينة ، 1982 .

3 ـ قصائد غجريــة . المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ، 1983 .

21 ـ حمدي أحمــد :

1 ـ انفجارات . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ، 1982 ،ط/2 .

2 ـ تحرير ما لا يحرر . المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر 1985 .

3 ـ قائمة المغضوب عليهم . الشركة الوطنية للنشر والتوزير ،الجزائر ، 1980 .

(خ)

22 ـ خباشة صالــح :

1 ـ الروابي الحمر . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ، 1968 .

23 ـ خرفي صالــح :

1 ـ أطلس المعجزات . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ، 1968 .

2 ـ أنت ليلاي . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ، 1974 .

24 ـ خمار محمد أبو القاسم :

1 ـ الحرف الضوء . الشركة الوطنية للنشر والتوزييع ،الجزائر ، 1979 .

2 ـ أوراق . الشركة الوطنية للنشروالتوزيع ،الجزائر ، 1982 ،ط/2 .

3 ـ ربيعي الجريح . الشركة الوطانية للنشر والتوزيع ،الجزائر ، 1970 .

4 ـ ظلال وأصداء . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ، 1970 .

(د)

25 ـ دحو العربـــي :

1 ـ تعال ايها الطوفـــان · دار النشر الاوراسية ، باتنة ، (د ت) ·

(ر)

26 ـ رزاقي عبد العالـــي :

1 ـ أطفال بور سعيد يهاجرون الى ساحة أول ماي · الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، ط/2 ·

2 ـ الحب في درجة الصفر · الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر 1982 ط/2 ·

3 ـ من يوميات الحسن بن الصباح · لافوميك ، الجزائر ، 1985 ·

4 ـ هموم مواطن يدعى عبد العال ، مجلة آمال ، الجزائر ، 1983 ·

(ز)

27 ـ زتيلي محمـــد :

1 ـ فصول الحب والتحول · الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د ت) ·

28 ـ زكريا مفـــدي :

1 ـ اللهب المقدس · الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1983 ، ط (؟)

2 ـ الياذة الجزائر · وزارة التعليم الاصلي ، الجزائر ، 1973 ·

3 ـ تحت ظلال الزيتون · دار النشر والتوزيع ، تونس ، 1965 ·

4 ـ من وحي الاطلس · مطبعة الانباء ، الرباط ، 1976 ·

(س)

29 ـ السائحي محمد الاخضر :

1 ـ همسات وصرخات · الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1981 ، (ط؟)

2 ـ جمر ورمـــاد · الدار العربية للكتاب ، ليبيا تونس ، 1981 ·

3 ـ اسلاميات · المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر ، 1984 ·

30 ـ السائحي محمد الاخضرعبد القادر :

1 ـ ألوان من الجزائر • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر 1982 ط/2 •

2 ـ الكهوف المضيئة • الشركة الوطنية للنشروالتوزيع ،الجزائر، 1971 •

3 ـ واحة الهوى • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر 1973 •

4 ـ اغنيات اوراسية • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر 1979 •

5 ـ بكاء بلا دموع• الشركة الوطنية للنشروالتوزيع ،الجزائر، 1980 •

6 ـ الحان من قلبي • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر 1981 ،ط/2

7 ـ من عمق الجرح يا فلسطين • الشركة الوطنية للنشروالتوزيع ،الجزائر • 1983

8 ـ اقرأ كتابك ايها العربي • المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر 1985 •

31 ـ سحنون أحمـــد :

1 ـ ديوان • الشركة الوطنية للنشروالتوزيع ،الجزائر ، 1977 •

32 ـ سعد الله أبو القاسم :

1 ـ الزمن الاخضر • المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ، 1985 •

33 ـ سعدي نـــــورة :

1 ـ جزيرة حلـــم • مطبعة البعث ،قسنطينة ، 1983 •

(ش) ،

34 ـ شريط عبد اللـــــه :

1 ـ الرماد • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ، 1969 •

35 ـ شكيل عبد الحميـــد :

1 ـ قصائد متفاوتة الخطورة • مجلة آمال ،الجزائر 1985 •

36 ـ شقرة يوســـف :

اسزغاريد حب ضائع • مطبعة البعث ،قسنطينة ، 1982 •

(ط)

37 ـ الطاهري جمـــال :

1 ـ مجموعة قصائد . مجلة آمال ،الجزائر،اكتوبر 1971 .

(ع)

38 ـ عاشوري أحمــــد :

1 ـ أحزان غابة الصبار، مطبعة البعث ،قسنطينة ، (د ت) .

2 ـ أزهار البرواق . المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ، 1984 .

3 ـ البحيرة الخضراء مطبعة البعث ،قسنطينة ، (د ت) .

39 ـ عـــروة أحمــــد :

1 ـ ذكرى وبشرى . مكتبة الشركة الجزائرية ،منشورات دار مكتبة الحياة ،بيروت (د ت) .

40 ـ عطيـــة الازهــــر :

1 ـ السفر الى القلب . المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر ، 1984 .

(غ)

41 ـ الغماري مصطفـــى :

1 ـ نقش على ذاكرة الزمن . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر، 1978 .

2 ـ اغنيات الورد والنار، الشركة الوطنية للنشروالتوزيع ،الجزائر، 1983 .

3 ـ قراءة في زمن الجهاد . مطبعة البعث ،قسنطينة ، 1980 .

4 ـ خضراء تشرق من طهران . مطبعة البعث ،قسنطينة ، 1980 .

5 ـ لن يقتلوك . مطبعة البعث ،قسنطينة ، 1980 .

6 ـ أسرار الغربة . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر، 1982 ،ط/2 .

7 ـ عرس في مأتم الحجاج . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر 1982 .

8 ـ قصائد مجاهدة . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ، 1982 .

9 ـ قراءة في آية السيف . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ، 1983 .

10 ـ بوح في موسم الاسرار • لافوميك ،الجزائر، 85 م •

11 ـ ألم وثـــورة • المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر، 1985

(ف)

42 ـ فلوس الاخضـــــر :

1 ـ عراجين الحنين • مطابع جريدة السفير (؟) (د ت) •

(ل)

43 ـ لوصيف عثمان :

1 ـ الكتابة بالنار • مطبعة البعث ،قسنطينة ، 1981 •

(م)

44 ـ محبوب الجزائري محمد بن بلقاسم :

1 ـ المنظار • مطبعة البعث ،قسنطينة ، 1981 •

45 ـ مستغانمي أحلام :

1 ـ على مرفا الايام • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر، 1972 •

46 ـ معاشر أحمد الطيب :

1 ـ مع الشهداء • دار الشهاب ،باتنة ، 1985 •

47 ـ ميهوبي عز الدين • في البدء كان اوراس • دار الشهاب باتنة ، 1985 •

(ن)

48 ـ ناصـــر محمـــــد :

1 ـ اغنيات النخيل • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر ، 1981 •

2 ـ رمضان حمود حياته وآثاره • المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر، 1985 •

3 ـ مفدي زكريا وشاعر النضال والثورة • المطبعة العصرية ،غرداية ، 1984 •

49 ـ نواصـــر ناديــــة :

1 ـ راهبة في ديرها الحزين • مطبعة البعث ،قسنطينة ، 1981 •

(و)

50 ــ وهبي جروة غلاوة :

1 ــ الوقوف بباب القنطرة • مجلة آمال ،الجزائر ،1985 •

(ي)

51 ــ يحياوي عيــــاش :

1 ــ تأمل في وجه الثورة • الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر 1983 •

ب - ٧ المراجع

(أ)

1 ــ ابن خلدون عبد الرحمـــن :

1 ــ المقدمة • تحقيق د علي عبد الواحد وافي ،مطبعة لجنة البيان العربي القاهرة ،1960 •

2 ــ ابن رشيـــــــق :

1 ــ العمدة في صناعة الشعر ونقده • تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد مطبعة السعادة ،القاهرة 1963 ،الطبعة الثالثة ،الجزء الاول •

3 ــ ابن عبد ربه أبو عمر احمد بن محمد :

1 ــ العقد الفريد • تحقيق أحمد أمين ،أحمد الزين ،ابراهيم الابياري لجنة التأليف ،دار الترجمة والنشر ،القاهرة 1965 •

4 ــ أبو أصبع صالـــح :

1 ــ الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة • المؤسسة العربية للطباعة والنشر بيروت 1979 •

5 ــ أبو ديب كمــــال :

1 ــ الواحد / المتعدد ،كلمات ،العدد الثاني ،مارس 1984 •

6 ـ اسير محمد علـــي :

1 ـ الخليل · معجم في العروض، دار العودة ، بيروت ، 1982 (بالاشتراك مع أبي علي محمد) ·

7 ـ اسماعيل عز الديـــن :

1 ـ الشعر العربي المعاصر · قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار الثقافة والعودة بيروت 1981 الطبعة الثالثة

8 ـ أمين احمـــــد :

1 ـ النقد الادبي · دار الكتاب العربي ، بيروت 1967 ، الطبعة الرابعة ·

9 ـ أنيس ابراهيم :

1 ـ الاصوات اللغوية · مكتبة الانجلو العربية ، القاهرة 1975 ، الطبعـــة الخامسة

2 ـ موسيقى الشعر ، مكتبة الانجلو العربية ، القاهرة 1981 الطبعة الخامسة ·

ـ ب ـ

10 ـ بدير متولـــــي :

1 ـ ميزان الشعر · دار المعرفة ، القاهرة 1970 ، الطبعة الثالثة ·

11 ـ بشر محمد كمـــال :

1 ـ علم اللغة العام ، القسم الثاني ، الاصوات ، دار المعارف بمصر ، القاهرة 1971 الطبعة الثانية ·

12 ـ بكار يوسف حســـين :

1 ـ بناء القصيدة العربية في النقد العربي القديم · دار الاندلس ، بيروت (د ت)

ـ ت ـ

13 ـ تامر سلـــــوم :

1 ـ نظرية اللغة والجمال في النقد الادبي ، دار الحوار ، اللاذقية 1983 ·

14 ـ التنوخي أبو يعلى عبد الباقي بن المحسّن :

1 ـ كتاب القوافي . تحقيق محمد عوني عبد الرؤوف ، مكتبة الخانجي القاهرة ، 1975 .

15 ـ توفيق حســــن :

1 ـ شعر بدر شاكر السياب . دراسة فنية وفكرية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 1979 .

ـ ج ـ

16 ـ الجوزور مصطفــــي :

1 ـ نظريات الشعر عند العرب . دار الطليعة ، بيروت ، 1981 .

17 ـ جمال الدين مصطفى :

1 ـ ايقاع الشعر العربي من البيت الى التفعيلة .

ـ ح ـ

18 ـ حركات مصطفــــى :

1 ـ كتاب العروض . المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، الرغاية ، 1986 .

ـ خ ـ

19 ـ خرفي صالــــح :

1 ـ الشعر الجزائري الحديث . المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1984 .

2 ـ صفحات من الجزائر ، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الجزائر ، 1973 .

20 ـ خضير علي حميــــد :

1 ـ الجديد في العروض . مطبعة شفيق ، بغداد ، 1983 .

ـ د ـ

21 ـ درويش محمــــود :

1 ـ ديــوان محمود درويـــش دار العودة ، بيروت . 1983 ط 10

22 ـ دود وأبو العيـــــد :

1 ـ كتب وشخصيات . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع،الجزائر، 1971 .

ـ ز ـ

23 ـ ركيبي عبد اللـــــه :

1 ـ دراسات في الشعر الجزائري الحديث . الدار القومية للطباعـــة والنشر ،القاهرة ،1963 .

ـ س ـ

24 ـ السياب بدر شاكـــر :

1 ـ ديوان ،دارالعودة ،بيروت ، 1971 .

ـ ش ـ

25 ـ الشنتريني أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج :

1 ـ المعيار في أوزان الاشعار والكافي في علم القوافي ،تحقيق رضوان الداية ،المكتب الاسلامي ،بيروت ، 1972 ،الطبعة الثانية .

26 ـ شلتاغ عبود شـــراد :

1 ـ حركة الشعر الحر في الجزائر،المؤسسة الوطنية للكتاب ،الجزائر . 1985

ـ ص ـ

27 ـ صايغ يوســـف :

1 ـ الشعر الحر في العراق . مطبعة الاديب ،بغداد ، 1978 .

ـ ط ـ

28 ـ طبانة بـــدوي :

1 ـ التيارات المعاصرة في النقد الادبي . دار الثقافة ،بيروت، 1985 .

29 ـ الطرابلسي محمد الهادي :

1 ـ خصائص الاسلوب في الشوقيات . منشورات الجامعة التونسية ،السلسلة السادسة ،مجلد عدد 20 ،تونس ، 1981 .

30 ـ عبد الرؤوف محمد عوني :

1 ـ القافية والاصوات اللغوية ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1977 .

31 ـ عبد الصبور صـــلاح :

1 ـ ديوان ، دار العودة بيروت ، 1983 ، الطبعة الرابعة .

32 ـ عجلان عباس بيومي :

1 ـ عناصر الابداع الفني في شعر الاعشى ، مؤسسة شباب الجامعة للطباعة والنشر والتوزيع ، الاسكندرية ، 1986 .

33 ـ عصفور جابـــــر :

1 ـ مفهوم الشعر ، دار التنوير للطباعة والنشر ، بيروت 1983 ، الطبعة الثالثة .

34 ـ العقاد عباس محمود :

1 ـ يسألونــــــــك ، منشورات المكتبة العصرية صيدا بيروت 1981 الطبعة الثالثة

35 ـ علوان علي عباس :

1 ـ تطور الشعر العربي الحديث في العراق ، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج منشورات وزارة الاعلام ، بغداد ، 1975 .

36 ـ عياد شكري محمد :

1 ـ موسيقى الشعر العربي ، دار المعرفة ، القاهرة ، 1968 .

37 ـ العياشي محمـــــد :

1 ـ نظرية ايقاع الشعر العربي ، المطبعة العصرية ، تونس ، 1976 .

– ق –

38 ـ قباني نـــــزار :

1 ـ أشعار خارجة عن القانون ، منشورات نزار قباني ، بيروت ، 1972 .

39 ـ القرطاجني أبو الحسن حازم :

1 ـ منهاج البلغاء وسراج الادباء ،تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة

دار الغرب الاسلامي ،بيروت ، 1981 ،الطبعة الثانية .

ـ م ـ

40 ـ المجذوب عبد الله الطيب :

1 ـ المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها ،مطبعة البابي الحلبي ،القاهرة

1955 ،الجزء الأول .

41 ـ المركز الجزائري للاعلام :

1 ـ الادب الجزائري المعاصر . بيروت ، 1975 .

42 ـ المعري أبو العلاء :

1 ـ الفصول والغايات في تمجيد الله والمواعظ ،دار الآفاق الجديدة ،بيروت

(د ت)

٤ ـ رسالة الغفران . تحقيق وشرح د/عائشة عبد الرحمن ،دار المعارف بمصر

القاهرة ،1981 ،الطبعة السابعة .

43 ـ الملائكة نازك :

1 ـ قضايا الشعر المعاصر . دار العلم للملايين ،بيروت ، 1981 ،الطبعة ؟

ـ ن ـ

44 ـ ناصر محمـــــــد :

1 ـ الشعر الجزائري الحديث . اتجاهاته وخصائصه الفنية ، 1925 ـ 1975

دار الغرب الاسلامي بيروت ، 1985 .

45 ـ النويهي محمـــــد :

1 ـ قضية الشعر الجديد . دار الفكر العربي . القاهرة ، 1971 ،الطبعة

الثانيـــــة .

46 ـ نويوات محمد بن محمد بن المليانى الاحمدي :

1 ـ المتوسط الكافي في علمي العروض والقوافي . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1983 ، الطبعة الثالثة .

ـ هـ ـ

47 ـ الهاشمي أحمد :

1 ـ شذرات الذهب في معرفة أوزان العرب .

48 ـ الهمامي الطاهر :

1 ـ كيف نعتبر الشابي مجددا . الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ، الدار التونسية للنشر ، تونس 1976 .

ـ ي ـ

49 ـ يونس علي :

1 ـ النقد الادبي وقضايا الشكل الموسيقي في الشعر الجديد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، 1981 .

50 - BEN CHEIKH DJAMEL EDDINE : Poétique arabe , E ditiens Anthropés : Paris 1975 .

فهرس الموضوعات

الباب الثاني

الشعر الحر